

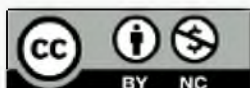
Rodríguez Mancini, Santiago Pedro

La experiencia estética como lugar de formación de la conciencia creyente para la espiritualidad cristiana a partir de la obra y reflexión del Hermano Fermín Gainza

**Tesis para la obtención del título de posgrado de
Maestría en Filosofía, Religión y Cultura**

Director: Rosolino, Guillermo José de Jesús

Documento disponible para su consulta y descarga en **Biblioteca Digital - Producción Académica**, repositorio institucional de la **Universidad Católica de Córdoba**, gestionado por el **Sistema de Bibliotecas de la UCC**.



Esta obra está bajo licencia 2.5 de Creative Commons Argentina.

Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 2.5

Universidad Católica de Córdoba
Facultad de Humanidades
Maestría en filosofía, religión y cultura contemporánea

Trabajo final

Santiago Rodríguez Mancini

2017

La experiencia estética
como lugar de formación de la conciencia creyente
para la espiritualidad cristiana
a partir de la obra y reflexión
del Hermano Fermín Gainza.

Universidad Católica de Córdoba
Facultad de Humanidades
Maestría en filosofía, religión y cultura contemporánea

La experiencia estética como lugar de formación de la conciencia creyente para la espiritualidad cristiana a partir de la obra y reflexión del Hermano Fermín Gainza.

Santiago Pedro Rodríguez Mancini, fsc

Director: Dr. Guillermo Rosolino

2017

Contenido

ÍNDICE DE SIGLAS Y ABREVIATURAS	7
INTRODUCCIÓN.....	9
OBJETIVOS DEL TRABAJO	13
LA CONSTRUCCIÓN DE LA REFLEXIÓN	16
ESTRUCTURA DEL PRESENTE TRABAJO.....	21
I. EN EL CONTEXTO CONTEMPORÁNEO	23
I.1. CULTURA HERMENÉUTICA Y ESTETIZACIÓN EN UNA SOCIEDAD SIN RELATOS.....	24
I.2. LA PROPUESTA DEL CAMINO DE LA BELLEZA PARA LA EVANGELIZACIÓN, DESDE PABLO VI A FRANCISCO	25
I.3. CONCEPTOS Y METODOLOGÍA ANTE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA Y RELIGIOSA CRISTIANA.....	32
II. LA DIMENSIÓN ESTÉTICA DE LA VIDA COTIDIANA DE UN CREYENTE: EL H. FERMÍN GAINZA.....	39
II.1. BREVE BIOGRAFÍA DEL H. FERMÍN GAINZA.....	40
II.2. SU OBRA, EL INVENTARIO Y LOS ARCHIVOS	48
II.3. ANÁLISIS DE ALGUNAS PÁGINAS DE SUS “PAPELES PERSONALES”	56
II.3.1. <i>Metodología de trabajo</i>	56
II.3.2. <i>Un poema del tiempo de Florida (ca. 1955)</i>	57
II.3.3. <i>El Diario del viaje al Segundo Noviciado (1956)</i>	61
II.3.4. <i>Por las calles de Quito (1979)</i>	79
II.3.5. <i>Tres notas de un viaje a Paraguay (1982)</i>	81
II.3.6. <i>En Guadalajara (1982)</i>	86
II.3.7. <i>Anunciación Florida (2004)</i>	88
II.3.8. <i>Reunión de elementos: La unificación de la vida en torno al proyecto: el drama de la verdad</i> ..	91
II.4. LA OBRA ARQUITECTÓNICA Y PLÁSTICA DEL H. FERMÍN GAINZA.....	102
II.4.1. <i>El Columbario (1998)</i>	102
II.4.2. <i>El proyecto del Noviciado “La Salle” y la estética de la vida cotidiana</i>	117
II.4.3. <i>San Antonio de Arredondo y los Hermanos de la Sagrada Familia</i>	130
II.4.4. <i>Los conflictos en la renovación de algunas capillas en las que trabajó el H. Fermín Gainza como expresión de otros conflictos más complejos</i>	138
II.4.5. <i>Reunión de elementos: la pasión por la belleza, el “estilo Fermín” y la imagen espiritual para la vida cristiana cotidiana</i>	141
III. CONCLUSIÓN: APRENDIENDO DEL H. FERMÍN	167
III.1. ESTÉTICA TEOLÓGICA	168

III.1.1.	<i>La complejidad de la estructura del creer</i>	172
III.1.2.	<i>Los sentidos espirituales y la espiritualidad lasallana</i>	176
III.2.	LA EDUCACIÓN SENTIMENTAL DEL CRISTIANO COMO PRÁCTICA DE LA ESTÉTICA TEOLÓGICA.....	179
III.2.1.	<i>Una educación sentimental para aprender a vivir simbólicamente</i>	182
III.2.2.	<i>Aprender a atender: base del desarrollo de la sensibilidad cristiana</i>	183
III.2.3.	<i>Alfabetización simbólica en la cultura hermenéutica</i>	185
III.2.4.	<i>Discernimiento de sentimientos para la aprehensión de los valores</i>	185
III.2.5.	<i>Una evangelización con dimensión estética</i>	186
III.2.6.	<i>LA imagen espiritual, parte de la iniciación cristiana</i>	188
III.3.	LA IMAGEN ESPIRITUAL COMO PRÁCTICA DE LA TEOLOGÍA ESTÉTICA PARA LA VIDA COTIDIANA.....	189
III.3.1.	<i>Construyendo unos primeros criterios sobre la imagen espiritual</i>	189
III.3.2.	<i>Una política estética</i>	192
ANEXO.....		194
TRABAJOS CITADOS.....		198
TABLA DE ILUSTRACIONES.....		206

ÍNDICE DE SIGLAS Y ABREVIATURAS

ADAP	Archivo del Distrito de Argentina Paraguay
Carta	Juan Pablo II (1999) <i>Carta a los artistas</i>
CE	Juan Bautista de La Salle (1718) <i>Conduite des écoles</i>
CEC	Juan Pablo II (1992) <i>Catecismo de la Iglesia Católica</i>
DA	V Conferencia del Episcopado Latinoamericano y del Caribe (2007) <i>Documento de Aparecida</i>
DH	Denzinger-Hünemann (1999) <i>Enchiridion symbolorum, definitionum et declarationum de rebus fidei et morum</i>
DS	Juan Pablo II (1987) Carta apostólica <i>Duodecim Saeculum</i> con motivo del duodécimo centenario del II Concilio de Nicea
EG	Francisco (2013) Exhortación apostólica <i>Evangelii Gaudium</i> sobre el anuncio del Evangelio en el mundo actual
FD	Juan Bautista de La Salle (1718) <i>Règle du Frère Directeur</i>
GS	Concilio Vaticano II (1965) Constitución pastoral <i>Gaudium et Spes</i> sobre la Iglesia en el mundo contemporáneo
Ig. Ef.	Ignacio de Antioquía, <i>Carta a los Efesios</i>
La Vita	Obispos de Toscana (1997) Nota pastoral sobre la comunicación de la fe a través del arte, “ <i>La Vita si è fatta visibile</i> ”
LS	Francisco (2015) Carta Encíclica <i>Laudato Si’</i> sobre el cuidado de la Casa Común
Mensaje	Concilio Vaticano II (1965) <i>Mensaje del Concilio a los artistas</i>
RC	Juan Bautista de La Salle (1718) <i>Règles Communes des Frères des Écoles Chrétiennes</i>
SC	Concilio Vaticano II (1963) Constitución <i>Sacrosanctum Concilium</i> sobre la sagrada liturgia
ST	Tomás de Aquino, <i>Suma Teológica</i>
VC	Juan Pablo II (1996) Exhortación apostólica post-sinodal <i>Vita Consecrata</i> sobre la vida consagrada y su misión en la Iglesia y en el mundo

Via

Pontificio Consejo para la Cultura (2009) *El Camino de la Belleza. Una vía privilegiada de evangelización y diálogo*

INTRODUCCIÓN

Vivimos en una cultura hermenéutica en la que cada individuo se ve continuamente desafiado a encontrar motivos propios para hacer las cosas. Son motivos que no le provee ninguna tradición porque nuestra cultura contemporánea ha forjado un tipo de relación problemática con su pasado. El pasado está allí, disponible, como un objeto de consulta, pero no como una tradición a la que perteneciéramos. Como dice Julia Kristeva (Kristeva, 2008), la modernidad ha cortado los hilos que la unían con la tradición judeocristiana.

En efecto, desde el Renacimiento, y de modo incremental, sobre todo, desde el XVIII, nuestra cultura ha dejado de ser transmisora o tradicional para volverse hermenéutica. Hoy, a cada uno, se nos exige una respuesta personal frente a cada circunstancia, sentimiento, significado y valor. No valen las respuestas aprendidas, recibidas, aquel consolidado heredado de los clásicos. Todo lo sólido se ha desvanecido en el aire¹.

Si los hombres no encontráramos estos motivos personales, estas respuestas propias, o nos resignásemos a no buscarlos, solo nos restaría dejarnos llevar por el conjunto y la propaganda. *Drifters*, llama Bernard Lonergan a los hombres que viven en tal situación, con una expresión muy plástica. Es la resultante de una sociedad sin relatos, que ha roto con el pasado, con el hilo de la tradición, para transformarlo en citas y mercancías, sin ver en él su propio lugar de arraigo. En este contexto, alterada por una máquina estética envolvente, presionada por la velocidad y la multiplicidad de elecciones que debe realizar, la conciencia personal suele reaccionar y moverse más por pasiones y emociones que por decisiones conscientes y responsables, ponderadas de acuerdo a valores, y por convicciones que configuren proyectos coherentes.

Ante esta situación, la tarea educativa y pastoral sigue siendo la de colaborar en la constitución de sujetos y comunidades conscientes y responsables pero, hoy, con una exigencia nueva y una urgencia mayor. En las actuales condiciones, parecería imprescindible una nueva síntesis teológica y pastoral que reconcilie sensibilidad y racionalidad, *pathos* y *logos*, superando la hegemonía de la racionalidad puramente formal sobre el elemento afectivo, vinculando

¹ Sobre este proceso en el que no podemos abundar ahora me parecen clave los estudios de Marshall Berman, a quien queremos aludir con la cita de Marx (Berman, 1989), lo mismo que la lectura Argentina del mismo proceso (Casullo, Nicolás; Forster, Ricardo; Kauffman, Alejandro, 1996). Una mirada desde el Magisterio en la *Carta a los artistas* de Juan Pablo II.

reflexión y práctica, sin dar primacía a la irracionalidad irresponsable. Una auténtica racionalidad ampliada.

Esta nueva síntesis, pensada desde la teología pastoral y de la educación, como lo propone Richard Viladesau debe moverse tanto en un nivel práctico como teórico (Viladesau, 2000). En el nivel práctico, la pregunta fundamental está relacionada con el lugar de la experiencia estética y artística como camino religioso². En el nivel teórico, se pregunta por las categorías filosóficas y teológicas estéticas que pueden dar cuenta de esa experiencia que no puede hacerse por otro camino. Esta síntesis recibirá, según Viladesau, el nombre de “estética teológica”, es decir, el examen de la experiencia estética y de sus categorías descriptivas en su relación con el lenguaje y las categorías del discurso filosófico y teológico (Viladesau, 2000, p. 168). Y este esfuerzo requiere, necesariamente, de un complemento que podrá llamarse “teología estética”, la respuesta pastoral a las necesidades de los fieles (y de los no creyentes que buscan sentido a su vida) en un lenguaje contemporáneo, localizado, encarnado. Una operación teológica que no se reduce a vulgarizar o a traducir en lenguaje emocional la experiencia religiosa, sino que desarrolla, en el nivel simbólico y metafórico, la crítica racional de los discursos cristianos tradicionales para hablar al corazón y a los sentimientos del hombre de hoy. Y esto, claro está, no sólo con discursos hablados o escritos, sino con el uso de todas las tecnologías hoy posibles, en una sociedad marcadamente audiovisual. Es, como dice el teólogo norteamericano, una teología que se hace arte en alianza con las artes (Viladesau, 2000, p. 169).

La Exhortación *Evangelii Gaudium* y la Encíclica *Laudato Si'*, del Papa Francisco, parecen moverse decididamente en esta línea: racionalidad y afectividad tienen una raíz única, la justicia. Y, sin embargo, prevalece hoy, por una parte, una teología an-estética que produce, por una parte, una prédica anestésica o, por otro lado, una espiritualidad efervescente e individualista que no cala en compromisos éticos creyentes transformadores.

El problema es complejo: en ciertos sectores, domina un planteo educativo, una pastoral, una predicación o una catequesis sobre “verdades abstractas o fríos silogismos” (EG 142),

² Debemos reconocer que este es el camino mayoritario, que son pocos los fieles que nutren su fe directamente de la reflexión teológica. Sin embargo, también hay que admitir, que el número de creyentes que busca relacionar coherentemente su vida de fe y sus creencias con los problemas cotidianos, tanto como cuestionar la racionalidad de sus creencias en un mundo pluralista, va en aumento. Y esto tanto entre los cristianos que participan de movimientos y grupos de la Palabra de ambiente popular, como en aquellos que han hecho estudios superiores en otras áreas de la cultura. Esto, además, cuando el pluralismo se ha hecho norma en la Iglesia y complica el hallazgo de orientaciones para los mismos fieles.

adormecedora, desligada de toda referencia cultural comprensible para los que participan (EG 115-117; 139); prácticas insensibles, lejanas de la necesaria “connaturalidad afectiva” (EG 125) o “cercanía cordial” (EG 140) con el pueblo y sus cosas. Una predicación que no participa de un diálogo con el pueblo sino que impone unas afirmaciones ajenas a las búsquedas o preguntas de la asamblea, conocidas por el predicador o el catequista (EG 128; 155), una predicación que no considera la subjetividad del pueblo de Dios y lo reduce a un puro oyente pasivo (EG 129). Una predicación sin calidez, sin mansedumbre, sin alegría (EG 140), que no expresa sentimientos (EG 143) ni habla al corazón (EG 144). En otros ambientes, en cambio, se desarrolla una pastoral, una predicación o una catequesis puramente afectiva, con compromisos inconsistentes que eluden las referencias a los problemas económicos, políticos, sociales, de género (EG 155).

Un ejemplo claro de esto son los paisajes con frases piadosas en los *Power Points* que circulan por la *Web*, tanto en cadenas de correos electrónicos como en publicaciones en las redes sociales. Esto podría ser pensado como sucedáneo de la literatura de autoayuda, tan importante en la constitución del sentido de la vida para muchas personas hoy³. Su valor es indudable y, con certeza, son tanto un síntoma como una respuesta al vacío producido por esa prédica an-estética de la que hablamos. Pero su límite, desde la postura del evangelio es también evidente.

Ninguna de las dos tendencias parece brotar de un corazón que se ha dejado conmover, herir, por la Palabra (EG 150) y por el Pueblo (EG 154). Encontrar una salida para esta situación, eso que postulamos, en la línea de Viladesau, como construcción de una teología estética y una estética teológica como práctica y reflexión, consiste en “evangelizar la síntesis” (EG 143), construir la conexión de “una idea, un sentimiento, una imagen” (EG 157) que surgen de la experiencia de la Palabra, con una pregunta vital, una situación que descubrimos en la escucha del Pueblo.

Estoy convencido de que el camino del arte religioso, cristiano y católico en particular, expresa esa misma cesura que vemos en el campo de la pastoral. Ésta se ve expresada tanto en la distancia entre los artistas y el gusto popular; como en los conflictos entre los artistas y las autoridades eclesiales; o en las búsquedas de los místicos y los mismos artistas creyentes. Hay unas prácticas estéticas del Pueblo de Dios que están lejos de los lenguajes artísticos

³ No podemos tomar este camino pero quisiera subrayar la importancia que tienen en esta línea los estudios del antropólogo y sociólogo argentino, Dr. Pablo Semán (CONICET – IDAES - UNSAM) y sobre los que hemos trabajado en otras circunstancias.

contemporáneos, ligadas a estéticas sulpicianas⁴ reproducidas hasta el cansancio en objetos religiosos para el consumo, sobre todo, pero no exclusivamente, en el ámbito de la religiosidad popular.

Por otra parte, hay unas nuevas generaciones cada vez más alejadas de estas estéticas religiosas tradicionales. En algunos casos, estos jóvenes creyentes recurren a los antiguos iconos (rusos o griegos)⁵. Esta estética es un trasplante extraño en el siglo XXI, un lenguaje que requiere mucha mediación teórica y genera lo que podríamos llamar una devoción "ilustrada". Otros, en un gesto semejante, recurren a simbologías antiguas de otras tradiciones religiosas, sobre todo, entre nosotros, precolombinas. Otros buscan en expresiones artísticas medievales más o menos modernizadas, piezas de tienda de museo o de elaboración monástica más o menos cara. Los menos buscan en el arte contemporáneo caminos de expresión religiosa propia.

Porque todo esto, no hemos de pasarlo por alto ni dejarlo de lado aunque no lo digamos permanentemente, debe ser comprendido en el horizonte del capitalismo tardío en el que vivimos. En nuestra cultura hermenéutica todo es mercancía (Jameson, 1996) y existe también una auténtica industria del creer (Algranti, Joaquín (Dir.), 2013).

El itinerario de un cristiano educador y artista, religioso profeso del Instituto de los Hermanos de las Escuelas Cristianas, buscador de una síntesis personal de vida, como el H. Fermín Gainza (1920-2011), puede iluminarnos al respecto de este problema y sugerirnos caminos para la evangelización en el siglo XXI.

OBJETIVOS DEL TRABAJO

Este trabajo quiere investigar interdisciplinariamente sobre los vínculos entre varios conceptos complejos en una sociedad que se ha vuelto altamente visual, atravesada por

⁴ Nos referimos con esta expresión a la imagerie religiosa barata que busca la emoción fácil. Son copias en serie de material vulgar con colores llamativos y convencionales. La misma tiene su origen en la novela de Léon Bloy, *La femme pauvre*, en la que habla de la "*bondieuserie sulpicienne*" refiriéndose a los puestos de venta de objetos religiosos populares de la plaza frente a la iglesia de San Sulpicio en París.

⁵ Con un fuerte apoyo del Magisterio de Juan Pablo II.

fenómenos de privatización y disolución de lo religioso en la cultura hermenéutica de la que venimos hablando:

- el arte religioso contemporáneo,
- la emoción estética producida por el arte, en la situación contemporánea,
- la problemática de la estética de la vida cotidiana en unos contextos que se han vuelto estéticamente envolventes y, particularmente, el uso de la imagen religiosa,
- la fe cristiana y los procesos del creer, principalmente en su dimensión afectiva, en la situación contemporánea que podríamos caracterizar como cristianismo estallado o post-religioso⁶.

Por eso, su objetivo general puede enunciarse como

- la elucidación de la experiencia estética como el lugar propio de la formación de la conciencia para la espiritualidad cristiana⁷
- y, esto hecho a través del análisis parcial de la producción poética y plástica de un artista religioso y educador, el H. Fermín Gainza.

⁶ Hablar del estallido del cristianismo remite al célebre libro de los años setenta (Michel de Certeau y Jean-Marie Domenach, 1974). El paradigma post-religional, en cambio, es una postulación de varios teólogos en una consulta internacional realizada hace unos años para caracterizar nuestro momento histórico (Revista Voices, volumen XXV, 2012, <http://eatwot.net/VOICES>).

⁷ Encontramos esta tesis claramente expresada en las obras de Pierangelo Sequeri. Así, por ejemplo, *“la esperienza estetica, ove non sia ridotta all'elemento puramente ludico ed edonistico che arreda il tempo libero (quand'anche un tale elemento venga nobilitato con la retorica dell'evento culturale), è il luogo proprio della formazione della coscienza alla spiritualità del sensibile.”* (Sequeri, 1993, p. 30)

O también, en otra forma,

“Collocare l'intellectus fidei nel quadro di un'estetica teologale della forma mentis cristiana, significa già di per sé introdurre l'omologia del 'vedere e gustare' con il 'riconoscere e comprendere'. Un insegnamento della teologia che comunica la felicità della mente nell'incontro del pensare e del credere è già un antidoto sostanziale all'utilitarismo: che involgarisce anche la religiosità, piegandola ai criteri dell'efficienza. L'onesto lavoro dell'intellectus che dà forma e forza al sapere è già intrinseco all'esperienza dell'affectus che la restituisce alla persuasiva bellezza dei suoi legami.” (Sequeri, 2005, p. 32)

En el fondo, está la pregunta por la relación entre conciencia creyente y verdad a la que el autor responde así: *“La coscienza credente vive il proprio rapporto alla verità secondo modalità essenzialmente mediate da un apprezzamento estetico: ovvero dall'affidamento e dal consenso rivolti ad una giustizia persuasiva che si manifesta nella forma di un'evidenza simbolica capace di impressionare affettivamente.”* (Sequeri, 2008, p. 380).

Nos parece que existe una gran convergencia entre estas tesis y las de Bernard Lonergan en el Capítulo “Religión” de su *Método en teología* (Lonergan, 1988) y que han sido reelaboradas por nuestro querido Pablo María Figueroa Turienzo para su tesis doctoral todavía no publicada.

Elucidar significará, en este trabajo, aclararnos el significado de estas tesis al comprenderlas desde el interior de una existencia concreta.

Analizar algunas obras pictóricas y poéticas del H. Fermín Gainza puede mostrar los efectos de su proceso interior, reflejados en sus escritos auto narrativos. Así podremos intentar

- establecer unas relaciones entre el arte religioso contemporáneo, la emoción estética, la sensibilidad de fe y la reflexión espiritual a partir del análisis anterior y con el aporte de distintos elementos de la tradición cristiana,
- indagar sobre el específico lugar del arte religioso contemporáneo y la experiencia estética vinculada a él, lo mismo que su relación con la formación de la conciencia cristiana, sobre todo a través de la imagen espiritual creada por el H. Fermín Gainza,
- establecer algunas líneas para la formación espiritual de los cristianos en tanto educación sentimental.

La clásica noción de sensibilidad espiritual, ya presente en la Escritura y desarrollada por los Padres, con las concomitantes miradas alegóricas y sacramentales, puede ser un camino que nos permita repensar la dimensión estética de la fe, de la teología y de la predicación que hoy parece olvidada en muchas prácticas pastorales.

Es preciso, a partir de ello, pensar en la educación sentimental de los cristianos, una educación que desemboca en el discernimiento ético y en la relación personal con el Viviente Ausente/Presente en el mundo. El privilegio unilateral de una enseñanza centrada en las verdades abstractas parece estar dejando el lugar a otro en el que prima una solidaridad algo ansiosa e inespecífica, fundada sobre emociones más o menos pasajeras. Caminar hacia una educación sentimental como la que proponemos requeriría volver a encarar una especie de alfabetización simbólica/sacramental que regenere la profundidad de la conciencia y la vida interior de los creyentes.

Muchas veces, la iniciación cristiana y la liturgia dominical se desarrollan en espacios desprovistos de obras artísticas originales. El gusto con el que son ornamentados se aproxima a la imaginería sulpiciano o a la estética publicitaria. Más allá del problema social del gusto (Bourdieu, 2010), se hace necesaria una específica elucidación de la experiencia estética como el lugar propio de la formación de la conciencia para la espiritualidad cristiana (Sequeri, 1993). Sólo por la mediación de lo imaginario, de la potencia sentimental y cognitiva dirigida al discernimiento de las experiencias y sus valores, que es activada por los símbolos, sólo así es posible una aproximación y una reflexión sobre las grandes preguntas del sentido.

La experiencia de “tener fe” es la de adherir a una figura del sentido último por la fascinación que nos produce mediante su anticipación estética. Como dice el Prefacio I de Navidad de la Liturgia Romana: “... gracias al misterio de la Palabra hecha carne, la luz de tu gloria brilló ante nuestros ojos interiores (*mentis nostrae oculis*) con nuevo resplandor, para que conociendo a Dios visiblemente, seamos llevados al amor de lo invisible (*in invisibilium amorem rapiamur*)” (Solemsensibus, 1930, p. 7). Las dimensiones sensibles del sentido forman parte de la revelación de la verdad y son ellas las que nos persuaden acerca de su peso histórico.

En nuestro contexto epocal, el deseo ha sido hecho prisionero de la falta de fundamento. *Eros* sin *nomos* ni *logos* vaga juguetona e improductivamente. La educación sentimental de los cristianos, educación de la sensibilidad, de los sentimientos y de las valoraciones concomitantes, podría ser un camino para reconducir a esa unidad por la reconciliación del *affectus* y el *intellectus fidei*.

LA CONSTRUCCIÓN DE LA REFLEXIÓN

Como lo expresé en la primera clase con el recordado Dr. Ortiz, mi intención fundamental al inscribirme en esta maestría tenía que ver con efectuar en mí mismo y por mí mismo el diálogo entre filosofía, religión y cultura contemporánea, especialmente en el campo de las artes. Se insertaba esto en mi propio proceso de síntesis existencial al terminar mi período como superior mayor de la Provincia religiosa de Argentina – Paraguay y al retomar el servicio de Director del noviciado y de docente formador de educadores.

Si bien podría decir que la necesidad de la vinculación entre arte y fe cristiana está en mí desde mi infancia por la formación familiar, debo admitir que esta relación se me empezó a hacer problemática en los años de estudio de la filosofía y la teología, a fines de los años ochenta. En aquel tiempo, el descubrimiento de las obras de Adolfo López Quintás abrió un espacio para poder trabajar la integración entre lo estético y lo teológico de un modo productivo.

En el año académico europeo 1990-1991 pude participar de la Sesión Internacional de Estudios Lasallanos en Roma en la que elaboré un estudio sobre la historia de la expresión “los ojos de la fe”, tan relevante para la comprensión espiritual y la propuesta pedagógico pastoral de

San Juan Bautista de La Salle. El aporte del H. Pedro Gil me ayudó a comprender, en ese mismo tiempo, la vinculación entre evangelización y cultura en el campo educativo con un eje histórico social que resultó una clave muy fecunda para el posterior desarrollo de mi síntesis personal.

Entre 1997 y 2009, participé, como coordinador, de un proyecto de animación pedagógico pastoral de la Provincia religiosa que tuvo este eje de diálogo interdisciplinar y produjo una serie de libros (los ocho primeros de la Colección Cruz del Sur de la Editorial Stella, 1999-2002) y de distintos materiales para el trabajo con los educadores. Allí, tuve la ocasión de profundizar en varios trabajos que fueron publicados en distintas revistas lo que llamamos la dimensión cristiana de la enseñanza de la literatura⁸, mientras cursaba los estudios de Licenciatura en Humanidades con orientación en Filosofía y Letras. Esta reflexión tiene una íntima relación con las investigaciones llevadas adelante por la Dra. Cecilia Avenatti de Palumbo y otras personas de la Asociación de Literatura y Teología (ALALITE), aunque puesta en una línea de trabajo más cercana a la escuela y a las problemáticas pastorales. Desde allí, mi preocupación se fue abriendo a otros campos artísticos y sociales ya que estaba cursando varias materias de la carrera de artes como electivas.

Un momento clave para consolidar la síntesis que iba produciendo fue, en 2011, el diseño del Mural del Diálogo de la Fe y la Cultura junto al artista plástico Mauro Buscemi desde la idea fundante del Director General del Instituto La Salle de Florida, Lic. Carlos Díaz. La obra será, cuando esté terminada, dentro de unos dos o tres años, uno de los murales de mayor extensión en Argentina. Con certeza es ya el de mayor superficie en obras educativas⁹.

En los años de Superior Provincial pude realizar algunos viajes y lecturas que me ayudaron a ir abriendo nuevos caminos de investigación en la misma línea. Particularmente, señalo la lectura de la tesis doctoral de Jorge Piqué Collado sobre música y teología (Piqué Collado, 2006) y las de varias obras de Pierangelo Sequeri sobre estética y teología.

En 2011 falleció el H. Fermín Gainza. Siendo Provincial, tomé como tarea personal el cuidado de su herencia y la divulgación de sus obras, lo mismo que la redacción de una biografía

⁸ Distintas publicaciones dan cuenta de este proceso, sea con acentos más educativos (Rodríguez Mancini, 2015) o en relación con algunos autores argentinos (Rodríguez Mancini, 2008) (Rodríguez Mancini, 2009) o extranjeros (Rodríguez Mancini, 2007). O de la problemática estética en general (Rodríguez Mancini, 2010).

⁹ El edificio central del Instituto La Salle de Florida tiene tres plantas con galerías de cerca de 150 metros en cada una de ellas. En dos años, Mauro ha podido cubrir una planta. El proyecto abarca las tres y las cuatro cajas de escaleras que las conectan. Varias vistas parciales pueden apreciarse en el canal de Youtube del artista: <https://www.youtube.com/user/maurobuscemi>

suya. En 2014, el nuevo Provincial me designó Postulador de la Causa de Beatificación del Hermano. Como se necesitan cinco años después del fallecimiento para incoar el proceso, decidí tomar ese tiempo para recopilar documentación, conseguir testigos y organizar los materiales.

Mi relación con Fermín fue muy importante en la constitución de mi propia identidad como creyente y como Hermano. Fue mi director de noviciado y, años más tarde, fue mi acompañante en la preparación a la profesión perpetua. Vivimos, además, como compañeros de comunidad, tres años en el noviciado siendo él superior, y tres años en Argüello siendo yo el Director de la comunidad. Trabajamos bastantes años juntos en la comisión de formación del Distrito. Esto no estuvo exento de conflictos. Esta historia tiene su importancia, claro está, en la determinación del tema sobre el que trabajamos aquí.

Desde unos años antes de la maestría y durante la misma, entre las asignaturas del profesorado de ciencias religiosas del CEFyT que dictaba se encontraba el “Seminario de investigación en teología”. El eje elegido por mí durante casi todos ellos fue el del diálogo entre cine y teología. Con los alumnos fuimos desarrollando una metodología que tomaba pie en el método trascendental de Bernard Lonergan (Lonergan, 1988) sobre el que ya habíamos trabajado mucho en el ámbito de la pastoral educativa. Así fuimos construyendo una síntesis sobre la emoción estética y su lugar en el proceso del creer¹⁰.

Asumí el camino de la maestría como una serie de oportunidades que me permitieran aproximarme al problema de un modo facetado. Así, cada uno de los módulos era la ocasión para examinar una cara del conjunto. Puedo describir este recorrido de esta forma:

1. Problemas de legitimación del lenguaje de la filosofía y la religión en la cultura contemporánea I: la pintura
 - a. Docente: Dr. Gustavo Ortiz
 - b. Trabajo final: Elementos de estética y hermenéutica de la religión: paradigmas para una nueva morfología de lo sagrado. Amador Vega se aproxima a Mark Rothko.
2. Consideraciones antropológicas, éticas y políticas para la cultura contemporánea. El giro hermenéutico y el giro del lenguaje: la escultura
 - a. Docente: Dra. María Clemencia Jugo de Beltrán

¹⁰ Sobre estos asuntos fuimos publicando algunos avances en su momento (Rodríguez Mancini, 2012), (Rodríguez Mancini, 2012).

- b. Trabajo final: Jorge Oteiza lector de Heidegger. ¿Jorge Oteiza escultor heideggeriano?
- 3. Sociología de la cultura. Filosofía de la historia: utopía, milenarismo, mesianismo, apocalíptica, escatología: la literatura
 - a. Docente: Dr. Horacio Cerutti Guldberg
 - b. Trabajo final: En ese, ya, de la Utopía. Figuras de la utopía en la poética de Juan L. Ortiz
- 4. Teologías contemporáneas de la historia: la teología
 - a. Docente: Dr. Guillermo Rosolino
 - b. Trabajo Final: También en lo más pequeño. Dimensión estética del acto primero de la teología de la liberación.
- 5. Seminario optativo I. Filosofía de la religión. La experiencia religiosa como experiencia ética: la arquitectura
 - a. Docente: Dr. Diego Fonti
 - b. Trabajo final: Presencia y significado en el Columbario “Signo de Fe” en Villa Warcalde
- 6. Conflictos históricos entre ciencia, filosofía y religión: el cine
 - a. Docente: Dra. Marina Juárez
 - b. Trabajo Entrar es la salida. Una lectura estética del despertar religioso en *Sacrificio* de Andrei Tarkovski.
- 7. La filosofía contemporánea en diálogo con los Estudios Culturales: la estética de la vida cotidiana y el dispositivo escolar estético
 - a. Docente: Dra. Marta Palacio
 - b. Trabajo: La patria somos nosotros. Estética escolar para la construcción de la idea de patria en el Colegio De La Salle alrededor del nacimiento de la Liga Patriótica.
- 8. Modernidad y religión: aproximaciones socioculturales a través del cine: el cine nuevamente
 - a. Docente: Mgter. Flavio Borghi
 - b. Trabajo: Rehenes del otro. Comentarios levinasianos a *Cartas al P. Jakob*.
- 9. Problemas de legitimación del lenguaje de la filosofía y la religión en las culturas contemporáneas II: el arte sacro
 - a. Docente: Dr. Alejandro Mingo

- b. Trabajo: Huyamos de la costumbre. Pensar las imágenes religiosas después de León Ferrari.
10. Psicoanálisis y religión: la estética y el psicoanálisis
- a. Docente: Dr. Guillermo Rosolino
 - b. Trabajo: Un gran signo de interrogación sobre lo más serio. Apuntes sobre la relación entre el arte y la necesidad de creer en el cristianismo en algunas obras de Julia Kristeva.
11. Seminario sobre *La posesión de Loudun* de Michel de Certeau: estética y creencias
- a. Docente: Dr. Martín Morales
 - b. Trabajo: Alteración y alternativa. En torno a las ideas de Michel de Certeau sobre creencias, posesión y mística.
12. El mensaje de la fe y las realizaciones de la cultura humana: la literatura nuevamente
- a. Docentes: Dras. Mabel Brizuela y Lila Perrén, P. Osvaldo Pol y Arq. Guillermo Vegas
 - b. Trabajo: Métodos para el diálogo entre literatura y teología.
13. Movilización indígena-popular en América Latina: neoliberalismo y proyectos políticos alternativos en Bolivia y Argentina: pintura y arquitectura
- a. Docentes: Dres. Gustavo Cruz y Andrea Gigena
 - b. Trabajo: *Eurindia* es una aspiración. El programa nacionalista de Ricardo Rojas y algunas realizaciones artísticas.

Terminada la cursada de la maestría, durante la investigación que lleva a este trabajo, la frecuentación de los escritos y las obras del H. Fermín Gainza ha servido para que las ideas cuajaran de un modo nuevo y particular. Algunos momentos de síntesis importante se han dado en estos dos últimos años. Por un lado, la escritura de dos libros junto a sendos artistas. Ambos libros se inscriben en la nueva colección Cruz del Sur que ahonda las propuestas de la primera, quince años después. El primero de ellos es el relativo a la dimensión cristiana de la enseñanza de la música, junto a la Prof. María Virginia Arellano (Rodríguez Mancini, Santiago - Arellano, María Virginia, 2016). El otro, el que se refiere a la dimensión cristiana de la enseñanza de las artes visuales con el Lic. Mauro Buscemi¹¹. Entre ambos libros, una tercera ocasión, muy

¹¹ El mismo está todavía en fase de diseño. Su título: *Dimensión cristiana de la enseñanza de las artes visuales en la escuela*.

importante por el intercambio directo con otros investigadores y con muchos educadores de base, fue el Seminario “Que aparezca la Palabra”, en Lima, celebratorio de los 25 años del fallecimiento del H. Noé Zevallos, filósofo y teólogo de la liberación. Allí fui invitado a exponer y mi tema fue “La emoción estética como espacio de apertura hacia el creer”, conferencia en la que trabajé sobre varios textos de Noé y, fundamentalmente, su experiencia musical.

ESTRUCTURA DEL PRESENTE TRABAJO

En un primer momento trataré de poner de relieve los elementos afectivos del creer en el contexto de una cultura hermenéutica mediante el análisis de textos autobiográficos y poéticos, lo mismo que de algunas obras pictóricas del H. Fermín Gainza comprendiéndolos en un proceso existencial. Para esto construiré tanto una metodología que nos permita el acceso fecundo a dichas producciones cuanto un marco teórico que nos ayude en su interpretación. Al hacer esto estaremos investigando la teología estética de nuestro artista. En la creación de esta metodología particular nos servirán de guía, principalmente, tres autores: Adolfo López Quintás, Hans U. Gumbrecht y Martin Heidegger. Se trata de un camino de aproximación al arte que respete la Presencia producida por la obra y se acerque a ella como a un ámbito de relaciones complejas antes de dar pie a la interpretación. Será necesario también crear una categoría particular, la de “imagen espiritual” para referirnos a este tipo de obra artística de estilo y contenido religioso. Para esta elaboración las fuentes serán, junto a la reflexión del mismo Fermín, Marsilio Ficino, Jean-Luc Marion y Paul Tillich.

Una vez efectuado este trabajo y analizadas las obras, podremos aprender de esta experiencia creyente y artística. Para eso vamos a esbozar una estética teológica en circularidad de experiencia y reflexión investigando el lugar específico del arte en ella y desarrollando la noción clásica de sentidos espirituales en conexión con la herencia lasallana de la que participaba nuestro Hermano. En esta primera parte de las conclusiones, nuestra reflexión estará fundamentalmente articulada por los aportes de Bernard Lonergan, Pierangelo Sequeri, Paul Tillich y Paul Ricoeur. Desde allí se podrán elaborar algunas indicaciones acerca del problema de la educación sentimental del creyente cristiano en el contexto de nuestra cultura, sobre todo en el ámbito de la

pastoral educativa en cuanto práctica pastoral de la estética teológica. Además, será necesario elaborar algunos criterios sobre la imagen espiritual y su uso como una política institucional de teología estética práctica.

Por su objeto de estudio, por su origen como preocupación vital, por el contexto en el que está elaborado y por la metodología buscada, el trabajo se estará moviendo permanentemente en el espacio que genera el cruce entre la literatura, la pintura, la narrativa de sí, la filosofía, la estética y la teología. Es, así lo entendemos y así lo intentamos, su principal valor. Es, claramente, uno de sus límites.

I. EN EL CONTEXTO CONTEMPORÁNEO

I.1. CULTURA HERMENÉUTICA Y ESTETIZACIÓN EN UNA SOCIEDAD SIN RELATOS

Néstor García Canclini, al investigar sobre la situación contemporánea de las artes y de la crítica de arte, toma distancia de dos líneas de orientación contextual que le resultan insuficientes (García Canclini, 2010): la que postula que las artes ofrecen imaginarios compensatorios para las frustraciones reales (en una línea psicoanalítica); y la teoría de la distinción del gusto de Pierre Bourdieu que señala las elecciones estéticas como marcas simbólicas de clase (Bourdieu, 2010). Otras dos orientaciones le resultan menos limitadas: la que invita a ver las artes como un espacio que dramatiza la agonía de las utopías; y la que las comprende como la renovación de experiencias sensibles comunes a la humanidad en un mundo tan interconectado como dividido, proveyendo oportunidades al deseo de vivir esas experiencias en pactos no catastróficos de ficción. Pero para su comprensión, la forma más adecuada de plantear la relación del tiempo presente con las artes, su significado y valor, es verlas como “el lugar de la inminencia” (García Canclini, 2010, p. 12): anuncian algo que puede suceder, prometen sentido y modifican el sentido mediante insinuaciones.

Un elemento que no puede ser dejado de lado en el estudio contextual de las artes, como ya lo hemos dicho, es el que se refiere a la constitución del mercado del arte como correlato de la emergencia del campo artístico autónomo en la modernidad capitalista. Y, reflexiona García Canclini, tras la caída del último “Gran Relato”, el del desarrollo capitalista modernizador (cuyo apogeo fue el del primer arranque del siglo XXI, el que va de 1989-2001 en tanto celebración posmoderna triunfante), se produce el afianzamiento del arte post autónomo:

“el proceso de las últimas décadas en el cual aumentan los desplazamientos de las prácticas basadas en objetos a prácticas basadas en contextos para llegar a insertar las obras en medios de comunicación, espacios urbanos, redes digitales y formas de participación social donde parece diluirse la diferencia estética.”
(García Canclini, 2010, p. 17).

El arte post autónomo no busca cambiar la vida ni denunciar nada. Se diluye en urbanismo, decoración, diseño, moda, política electoral, integrado en un mercado heterónomo. Incluso, como

diría Gilles Lipovetski (Serrano, 2015), podemos calificar al capitalismo tardío como un capitalismo artístico que nos emociona para convencernos y nos engaña con belleza. Nuestra modernidad tardía ha creado el imperativo estético que debemos integrar con otros mandatos sociales como el trabajo y la salud: belleza, salud y dinero a la vez. En el cuerpo, en la vivienda, en el lugar de trabajo, en la ciudad, en la interioridad. Difícil conjunción. Segmentaciones seguras. Centrarnos en el consumo del placer para el presente, como implica el imperativo estético, pervierte el sentido del arte. Los procesos de secularización, junto al imperativo de disfrute del capitalismo consumista, nos han dejado a merced del fracaso y de nuestra posterior dificultad para procesarlo. Un arte, pensado y creado para el consumo en el presente y su disfrute inmediato, no hace sino reforzar esa situación. Ya Kierkegaard se lamentaba de que, en su tiempo, la nave de la sociedad estuviese al mando del cocinero y que lo que se podía oír por los parlantes no fuera el rumbo hacia el futuro sino sólo el menú del día.

Por eso mismo debemos plantear una educación sentimental que incluya la apreciación de la calidad estética para ayudar a superar el consumismo cuantitativo de cosas bellas. Ayudar a apreciar y a expresar con calidad.

I.2. LA PROPUESTA DEL CAMINO DE LA BELLEZA PARA LA EVANGELIZACIÓN, DESDE PABLO VI A FRANCISCO

Desde el Concilio a nuestros días el Magisterio Universal ha querido reconciliarse con el arte y, en particular con el arte moderno, y plantear el viejo camino de la belleza, de la *via pulchritudinis*, desde nuevas perspectivas, como un camino privilegiado para la situación contemporánea. Una lista de estas intervenciones podría destacar los siguientes textos sin querer ser exhaustivos:

- La Constitución sobre la Sagrada Liturgia del 5 de diciembre de 1961, *Sacrosanctum Concilium*
- La Constitución Pastoral sobre la Iglesia en el mundo contemporáneo, *Gaudium et Spes*
- La Homilía de Pablo VI en la Misa de los artistas el 7 de mayo de 1964

- El Mensaje del Concilio Vaticano II a la Humanidad, Mensaje a los artistas, 8 de diciembre de 1965
- Las palabras de Pablo VI con motivo de la inauguración de la Colección de Arte Moderno de los Museos Vaticanos el 23 de junio de 1973
- El discurso de Pablo VI en el VIIº Congreso Internacional de Mariología el 16 de mayo de 1975
- La Carta *Duodecimum Saeculum* de Juan Pablo II el 4 de diciembre de 1987
- La Carta de Juan Pablo II a los Obispos de Toscana el 11 de marzo de 1991
- El Catecismo de la Iglesia Católica de 1992
- La Nota pastoral “*La vita si è fatta visibile*” de los Obispos de Toscana en 1992
- La Exhortación *Vita Consecrata* de Juan Pablo II en 1996
- El documento del Consejo Pontificio para la Cultura “*Para una pastoral de la cultura*” del 23 de mayo de 1999
- La Carta a los artistas de Juan Pablo II el 4 de abril de 1999
- La Homilía de Juan Pablo II en la misa de consagración de la Capilla *Redemptoris Mater*, 14 de noviembre de 1999
- La Carta *Novo Millenio Ineunte* de Juan Pablo II en 2000
- El Documento de la Conferencia de Aparecida en 2007
- El mensaje de Benedicto XVI “*La belleza un camino*” el 24 de noviembre de 2008.
- La homilía de Benedicto XVI en la Misa con los Artistas del 21 de noviembre de 2009.
- El documento “*La via pulchritudinis*, camino privilegiado de evangelización y diálogo” del Pontificio Consejo para la Cultura en 2009.
- Las palabras de Benedicto XVI en la inauguración de la Exposición de Arte “*El esplendor de la verdad, la belleza de la caridad*”, en homenaje a sus 60 años de sacerdocio, el 4 de julio de 2011
- La Exhortación *Evangelii Gaudium* de Francisco en 2013
- La Carta Encíclica *Laudato Si'* de Francisco en 2015
- El discurso de Francisco en el Jubileo del Espectáculo Ambulante el 16 de junio de 2016
- El Mensaje de Francisco a la XXIº Reunión pública de las Academias Pontificias el 6 de diciembre de 2016

Podríamos pensar este conjunto desde un esquema sencillo:

- Un diagnóstico: la ruptura de una amistad de siempre.
- Una propuesta: la restauración de la amistad por el reconocimiento mutuo de culpas.
- Unos principios para una nueva relación de amistad.

El diagnóstico de situación da cuenta de una relación de colaboración y amistad entre arte, artistas e Iglesia que ha existido siempre (PabloVI, 1964). La historia cristiana es indisoluble de la historia del arte de inspiración cristiana que ha ido creando un repertorio iconográfico que constituye una enorme simbólica de expresión de fe (Carta 1). Y la historia no es la de una simple relación de conveniencia sino que es el resultado de una necesaria comunión esencial, la de la esencia del arte y de la esencia de la experiencia religiosa cristiana. Uno y otra son esencialmente estéticos. Un momento excepcional en esta historia de comunión mutua es justamente el momento en que estuvo en mayor riesgo en el primer milenio de la Iglesia: el Concilio de Nicea del 787 en el que triunfa la iconodulía sobre la iconoclastia¹² (Carta 7).

A la luz del Concilio, la Iglesia ve en el arte contemporáneo un signo de los tiempos (GS 11): es su carácter fuertemente subjetivo el que lo está constituyendo en un posible lugar teológico (Carta 11) porque el hombre es siempre un camino, el camino que Dios ha elegido, que, por Cristo, va hacia Dios (GS 22). La literatura y las artes

“se proponen expresar las disposiciones naturales del hombre, sus problemas, sus tentativas por conocerse mejor a sí mismo y al mundo y por superarse; ponen todo su interés en descubrir la situación del hombre en la historia y en todo el universo, en presentar claramente las miserias y alegrías de los hombres, sus necesidades y recursos, y en bosquejar un mejor porvenir a la humanidad.” (GS 62)

¹² DH 600-603. La solemne declaración del Concilio (precedida por la acción de la Emperatriz Irene y de varias intervenciones papales, entre otras Cf. DH 477; 581) se apoya en una teoría de la representación que hunde sus raíces en la relectura del platonismo hecha por los Padres. La imagen sustituye la ausencia al modo que una copia está en lugar del original. Así, “el honor de la imagen se dirige al original y el que adora la imagen, adora a la persona en ella representada”, como enseña San Basilio. Como es sabido, la decisión católica del asunto (este es el último Concilio ecuménico de la historia) se funda en el Misterio de la Encarnación: “si el Hijo de Dios ha entrado en el mundo de las realidades visibles, tendiendo un puente con su humanidad entre lo visible y lo invisible, de forma análoga se puede pensar que una representación del misterio puede ser usada, en la lógica del signo, como evocación sensible del misterio.” (Carta 7).

El texto de la *Gaudium et Spes* señala unas consecuencias que nos hablan, por la contraria, de los problemas acuciantes de esta relación de amistad y colaboración en los años sesenta. Se habla allí de la necesidad de comprensión, de libertad y de contactos fáciles entre la comunidad eclesial y los artistas. Había sido Pablo VI quien, en un emocionante discurso en la Capilla Sixtina el año anterior, pusiera una palabra clara sobre esta situación: “se podría decir que hasta se ha perdido el hilo de esta relación, de estos contactos” (PabloVI, 1964). Y utiliza expresiones muy duras. Siente que la Iglesia ha puesto “un peso de plomo” sobre los artistas. Pero también reprocha a los artistas quienes, a su vez, se han apartado de la Iglesia buscando otros temas e inspiraciones, y sumiéndose en un cerrado subjetivismo que hace que no sepan lo que dicen y que los hombres tampoco los comprendan. “Estamos un poco disgustados y necesitamos restablecer la amistad”, concluye el Papa.

Unos años después, Pablo VI plantea la pregunta sobre el lugar del arte contemporáneo en la Iglesia. La insistencia eclesiástica con el arte del pasado, piensa el Pontífice, ha ralentizado la tradición de amistad y colaboración entre el cristianismo y las artes, y hasta la ha esterilizado al congelarse las opciones eclesiásticas en aquellas obras y estilos de un modo casi exclusivo (PabloVI, 1973). Y corrige sus expresiones de diez años antes que pudieron haber sido malinterpretadas: “no es verdad”, insiste y repite, que el arte contemporáneo sea sólo subjetivismo, locura, pasión y abstracción. El pedido de perdón de Pablo VI incluye la conciencia de la preferencia generalizada de los eclesiásticos por la estética sulpiciano y el tradicionalismo, que unida a la falta de recursos económicos para procurarse obras originales, terminó creando un obstáculo que embretó a los artistas dejándolos fuera de las obras para el culto y que, en definitiva, ha servido mal a Dios (PabloVI, 1964).

La invitación a renovar la amistad entre los artistas y la Iglesia ha sido expresamente señalada por el Concilio tanto en la Constitución *Sacrosanctum Concilium* como en el *Mensaje a los artistas* al concluir sus sesiones. Es la preocupación pastoral la que lleva a superar los prejuicios que la Iglesia pudiera tener sobre los ellos. “Este mundo en que vivimos tiene necesidad de la belleza para no caer en la desesperanza.” (Mensaje, 4). La Iglesia se vuelve hacia los artistas, “guardianes de la belleza” (Mensaje, 5) porque los necesita. Como lo había advertido Pablo VI, “si nos faltara su ayuda, el ministerio sería balbuciente e inseguro y necesitaría hacer un esfuerzo, diríamos, para ser él mismo artístico, es más, para ser profético.” (PabloVI, 1964).

Son, como lo dice en la misma ocasión, “razones del mismo ministerio” las que hacen que la Iglesia salga “en busca” de los artistas.

El ministerio evangelizador que quedase reducido al puro discurso racional perdería el rumbo porque “la esencia misma” (Carta 1) de la experiencia religiosa –como la de toda realidad humana- es, al mismo tiempo, material, espiritual y social. Necesita signos y símbolos (CEC 1145-1152). Y entre todos ellos, tiene especial necesidad del arte porque “la belleza es, en un cierto sentido, la expresión visible del bien, así como el bien es la condición metafísica de la belleza” (Carta 3). El placer espiritual y la alegría están asociados a la práctica del bien y el conocimiento de la verdad lo mismo que a la contemplación de la belleza (CEC 2500). La belleza no es algo secundario en la búsqueda del sentido, como dice Benedicto XVI (Benedicto XVI, 2009), sino que la necesitamos, también en sus formas artísticas, para que sacuda y despierte nuestras conciencias.

Siguiendo la tradición occidental, el Concilio proclama la libertad de estilos artísticos (SC 116, 118-119; 123). Y, en esa misma tradición, establece unos principios íntimamente entrelazados entre sí, que el Magisterio irá ahondando en los años subsiguientes. Su raíz es cristológica y eclesial, con implicancias cosmológicas y antropológicas.

El arte cristiano, “a través de la percepción sensible permite intuir que el Señor está presente en su Iglesia, que los acontecimientos de la Historia de la Salvación dan sentido y orientación a nuestra vida, que la gloria que se nos ha prometido transforma ya nuestra existencia.” (DS 11). Y esta capacidad ha sido otorgada a la materia, “como dato ontológicamente real”, y ella llega así a su máxima capacidad de trascendencia (La Vita 10) por la Encarnación del Hijo de Dios que, al mismo tiempo, inaugura “una nueva economía de las imágenes” (CEC 2131) siendo Él, “imagen del Dios invisible” (Colosenses 1,15), aquel “en quien reside corporalmente la plenitud de la divinidad” (Colosenses 2,9). Cada cosa, de ahí en más, señala de un modo nuevo al todo centrado en Cristo, cada cosa es ahora portadora de una excedencia de significado sacramental. De un modo nuevo podemos experimentar aquello de que “Dios está en todo” (Sirácida 43,27) y, al mismo tiempo, “es más grande que todas sus obras” (Sirácida 43,28). En Jesucristo, por la Encarnación, signo y realidad manifiestan una relación del todo particular y nueva que se extiende al régimen sacramental y que, en cierto modo, se ha comunicado a toda la creación (La Vita 3). Y, así como ha sido ampliado el poder del mundo material, también es renovada la

capacidad de la experiencia estética del hombre y el mero ver se abre, habilitado por la gracia, a la contemplación hecha adoración (Ibíd.).

El arte cristiano es “arte eclesial” y “habla la lengua de la Encarnación” (DS 11). Su auténtico estímulo es la fe cristiana que confiesa la “economía divina según la carne” (DS 9). Por eso, la Iglesia ha temido siempre más a la abstracción que a la idolatría y ha confiado en la representación plástica de los misterios cristianos. No sólo porque las pinturas sean didácticas, Biblias para los pobres, según la clásica expresión, sino porque tienen el poder de tocar la intimidad de nuestros corazones, llevarnos al Invisible que se ha hecho como nosotros (DS 9; La Vita 2).

La tarea del artista, artífice asociado a la obra del Creador (Carta 1) es reconocida como un carisma de mediación, un talento: don y tarea (Carta 3). Consiste, justamente, en el don de hacer perceptible y accesible lo invisible conservando, al mismo tiempo, su inefabilidad, su misterio. El arte habla a la sensibilidad y al deseo, llamando a una tarea que es fácil y ardua a la vez. El arte se dirige a la “*Einfühlung*, la sensibilidad, es decir, a la capacidad de advertir por medio del sentimiento lo que por los caminos del pensamiento no se lograría captar ni expresar” (PabloVI, 1964). La naturaleza de la fe “supone un encuentro personal con Dios en Jesucristo” que “puede también enriquecerse a través de la intuición artística” (Carta 6).

El ejercicio de esta tarea en el marco eclesial es un ministerio (SC 122) una tarea en la que el artista intuye “algo del *pathos* con el que Dios” se maravilló al contemplar el mundo (Carta 1). El servicio, el ministerio que el artista presta al mundo tiene que ver con la esperanza porque hay un vínculo profundo entre belleza y esperanza (Mensaje 4). “Una invitación a la vida y a soñar el futuro” (Carta 7). En nuestro horizonte de desesperanza creado por tantos desastres económicos, sociales y ecológicos, hay lugar para la esperanza por mediación de los artistas auténticos que no presentan una belleza seductora e hipócrita sino unos espacios para que auto trascendamos (BenedictoXVI, 2011). Y esto, no sólo en las bellas artes conservadas en museos y grandes monumentos. Francisco ha sabido mostrarnos que también los artistas populares callejeros y ambulantes son “artesanos de la fiesta”, “de la maravilla”, “artesanos de lo bello” que alimentan “el sentido de la esperanza”, “la cultura del encuentro”, la fraternidad humana desde la diversión sencilla y antigua (Francisco, 2016).

Hay en la reflexión cristiana, la de los teólogos y la del magisterio, una permanente afirmación de la unidad del bien, la verdad y la belleza. Desde esta posición, la tarea del artista es

un servicio prestado a la verdad y al bien que trasparecen en la belleza; al mismo tiempo que una tarea hecha desde una ética del servicio artístico que es una verdadera espiritualidad para el servicio de un pueblo (JuanPabloII, 1999, p. 12).

Para el artista, la vida de la Iglesia, la liturgia y la Escritura son una fuente permanente de figuras, “un inmenso vocabulario”, “un atlas iconográfico” (Carta 5) sobre el que volver una y otra vez en el diálogo que va de las cosas a la interpretación del misterio escondido.

El auténtico arte es un camino de acceso a la profundidad del hombre y su mundo. Por eso es “un acercamiento muy válido al horizonte de la fe” (Carta 6) en el que podemos encontrar, en Cristo, nuestro auténtico rostro. Por este motivo es que desde Pablo VI a Francisco, el Magisterio nos ofrece el camino de la belleza, la *via pulchritudinis*, como “un itinerario privilegiado para alcanzar a muchos de los que encuentran grandes dificultades para recibir la enseñanza de la Iglesia, particularmente en materia moral.” (Via II.1).

Pablo VI habló por primera vez de este antiguo camino, “como una flor más de nuestro corazón que de nuestro pensamiento, con un fin más pastoral que científico” (PabloVI, 1975). La propuesta del camino de la belleza nacía de María Santísima y del Espíritu Santo. Era, en parte, el viejo camino de la mística popular, tan profundamente estético (DA 258-265) y en parte también, el de la vieja amistad entre la Iglesia y el arte. Este “itinerario pastoral” (Via II.2) fue ahondado en distintas oportunidades y por la colaboración de muchos teólogos y agentes de pastoral, para comprenderlo como camino privilegiado en este tercer milenio que comienza, “el mejor camino para conducir a Dios” (Ibíd.) a nuestros hermanos.

Este camino pastoral requiere una educación. En primer término, un aprender a disfrutar gratuitamente (Via II.1). Y, además, aprender a “pasar del fenómeno al fundamento” (Via II.2), eso que los Obispos Toscanos remarcaban como un aprender a preguntar “por qué” (La Vita 12). Así será posible formar la sensibilidad para encontrar la belleza en esta cultura de la imagen y, en ella, el camino al bien y a la verdad, revelados de modo definitivo en la belleza de Jesucristo y su Evangelio.

La obra de arte más importante que estamos llamados a crear es la de nuestra propia vida (Carta 1). La reflexión que Juan Pablo II nos ofrece en *Vita Consecrata* acerca del Misterio de la Transfiguración, más allá de que sus destinatarios inmediatos fueran los institutos de vida consagrada, nos ofrece un icono magnífico para comprender en clave estética el misterio de la vida cristiana (VC 14-16). Al hacerlo, nos permite reafirmar que el gesto más hermoso de la

historia es la Cruz de Cristo, y que en el rostro desfigurado del Dios hecho hombre, entregado en manos de los hombres, brilla la belleza divina que fulgurará, inextinguible, en la mañana de resurrección.

Pero no se trata sólo nuestra existencia individual, sino la de recrearnos junto a todas las criaturas compañeras y hermanas en el Universo. Ellas nos hablan del Dios al que están siempre cantando en amor y esperanza (LS 85). “Todo está conectado” (LS 91; 117; 138; 142) y “todo ensañamiento con cualquier criatura es contrario a la dignidad humana” (LS 92). El mundo natural y el mundo técnico también nos hablan de la belleza y la producen (LS 103). El camino de la belleza no puede desentenderse, entonces, de la producción de una cultura ecológica y de la realización de la justicia (Vía III.3): hay una íntima relación entre educación estética, compromiso con el ambiente y lucha por la justicia y el bien común. “Prestar atención a la belleza y amarla nos ayuda a salir del pragmatismo utilitarista” (LS 215).

I.3. CONCEPTOS Y METODOLOGÍA ANTE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA Y RELIGIOSA CRISTIANA

Que los fenómenos a los que nos enfrentamos cotidianamente no son todos iguales no es algo que haya que argumentar mucho. Todos reconocemos algunos tipos particulares de fenómenos que son claramente distintos.

El filósofo español Adolfo López Quintás (López Quintás, 1971) sistematiza la composición de los fenómenos en general en tres elementos: inmediatez, distancia y presencia. Lo que habita el fenómeno es la tensión dialógica entre la inmediatez y la distancia, siendo el polo de la inmediatez lo que corresponde a la presentación sensible del fenómeno y a nuestra intuición sobre él; mientras que el polo de la distancia refiere al “en sí” que goza de cierta autonomía. Si la inmediatez es captada por nuestros sentidos y abierta por la intuición, la distancia es aprehendida por nuestra inteligencia. La tensión dialógica entre ambos polos, tensión de contraste como López Quintás aprendió de Guardini (Guardini, 1996), es transfiguradoramente asumido en la presencia, que es la auto patentización, la donación del sentido inteligible del fenómeno. Esta dialéctica de contraste se da tanto en el nivel de la objetivación como en el de la experiencia.

La inmediatez alude tanto a la cercanía física (las sensaciones, el cuerpo) como a la espiritual (amor, creencia, interés). La inmediatez puede dificultar o impedir el conocimiento del fenómeno si se da como fusión o como enquistamiento. Pero puede ser altamente fecunda si es una inmersión participativa, creativa, en un ámbito vital en el que desarrollamos actividades creadoras de interrelación.

En cambio, el polo distancia, se refiere al en sí del fenómeno, a su autonomía relativa que podemos comprender por la inmediatez. La tensión entre esos dos polos, ese contraste, se abre en la producción de un ámbito de sentido inteligible en una asunción transfiguradora que es la presencia, la auto patentización y donación del fenómeno. Aquí también la distancia alude tanto a lo físico como a lo interior. Y asimismo puede ser un impedimento (el desinterés o la lejanía) como una forma productiva de participación cuando se transforma en una perspectiva que permite crear lazos nuevos con el fenómeno, cuando nos da libertad interior de movimiento para crear ámbitos vitales nuevos.

Una distancia de puros espectadores nos proporciona un saber no comprometido, no relacional, y produce, como correlato, una presencia pasiva, manipulable. Así, por ejemplo, sucede con la erudición artística clasificatoria. El afán registrador, utilitario, erudito, elabora conceptos para reproducir las estructuras de los objetos y dominarlos. Lo que interesa en la educación estética en general, y en la educación sentimental de los cristianos en particular, en cambio, es la relación reverente con el fenómeno que es juzgado como activo, dialogante, co-creador –junto a nosotros- de un ámbito que nos alimenta a ambos. Así son los fenómenos estéticos, lo mismo que los éticos y los religiosos.

Todo lo contrario sería una inmediatez anegada en el estímulo sensible frente al cual no ponemos distancia simbólica alguna. El estímulo nos domina sin establecer ninguna relación significativa sino dominándonos, como en un puro ser estimulados o adormecidos por él. Ni una ni otra son actitudes adecuadas. Se trata de cultivar la inmersión participativa en los ámbitos artísticos.

Cada fenómeno se caracteriza por una distinta combinación de los tres elementos. Así, en una escala de presencialidad ascendente, el filósofo español señala:

- el ser a la mano (los objetos útiles, los objetos naturales...). Ante estos cabe una actitud de dominio.

- los símbolos, los religiosos en particular, y los fenómenos artísticos. Ante estos, en cambio, y más aún con los que siguen, sólo cabe una actitud de reverencia
- la persona humana
- y, por último, los ámbitos vitales, que son combinatorias complejas de los anteriores: una familia, una escuela, una construcción con sentido, la lucha por una causa común...

La presencia del fenómeno también tiene grados. Desde una mera cosa irrelevante e inerte hasta un ámbito vitalísimo de diálogo, encuentro interpersonal, propiciador de intimidad y de apertura hacia el Misterio.

No hemos de olvidar que lo sensible tiene la “capacidad de remitir discretamente a los planos de significación que se dan a nivel metaobjetivo” (López Quintás, 1971, p. 78). Vivimos en un contexto cultural que privilegia la fusión, la inmediatez absorbente, la estimulación permanente de los sentidos y su correlato de mudez irreflexiva e imitación servil. Por eso, el respeto por lo sensible artístico puede ser un camino para abrir perspectivas, abrir significaciones, crear simbolicidad, producir presencia de calidad ambital. Por esto mismo, la educación estética tiene mucho de “educar el sentido de la distancia” (López Quintás, 1971, p. 93), es decir, de ayudar a captar comprensivamente los conjuntos que se hacen presentes, en una distancia de perspectiva que se transforma en una atención simultánea y diferenciada a dos polos. Por un lado, el polo objetivo-expresivo (los aspectos visuales de la obra) y por otro, el polo metaobjetivo-expresante (su “interior”, su “vida interior”, su “misterio”). El dinamismo de esta mirada es el del salto vertical a una producción de presencia con la que entramos en relación.

De esta manera, nos capacitamos para vivir en un entorno de presencias constituidas co-creadoramente, en una actitud reverente frente a la obra de arte, a la obra de los otros y, en general, a los demás. Aprendemos a tomar decisiones con sentido, con un sentido no auto centrado sino enraizado en relaciones. Nos hacemos mutuamente presentes, la obra de arte (pero también el hecho ético o el hecho religioso, que tienen la misma estructura, incluso la relación interpersonal) y nosotros en una intimidad en la que vivimos un dinamismo de mutuo crecimiento. Por eso, la obra de arte (o el hecho ético, o el hecho religioso, o la otra persona) no han de ser simplemente vistos de una vez, en una ocasión, como quien mira un *Power Point* o un *spot* publicitario, por unos segundos. Necesitamos demorarnos, deleitarnos, dejarnos entablar en relación.

Somos seres de lejanías, dice López Quintás siguiendo a Heidegger. Existimos trascendiendo-nos siempre hacia posibilidades de ser más. En la experiencia de participar inmersivamente en ámbitos de relaciones creativas y creadoras, hay una presencia misteriosa que se ofrece (Steiner, 1991). Ella se nos ofrece como una claridad para los que buscamos la comprensión de dimensiones más hondas de la vida. Pero se nos ofrece siempre con un resto inagotable. Como lo dice nuestro filósofo: “en la capacidad que ostenta lo supraobjetivo de expresarse en lo objetivo sin objetivarse, se funda la posibilidad de la intuición intelectual inmediata indirecta que capta desde el primer momento todo el objeto expresante, si bien no del todo.” (López Quintás, 1971, p. 103).

Es una capacidad propia de los grandes artistas la de poder adelgazar extremadamente los medios expresivos liberando su poder expresivo. Y esto saturando los sentidos y, a la vez, produciendo un cierto vacío, un hueco por el que lo misterioso tira de nosotros. Todos conocemos, por ejemplo, aquel esfuerzo mayúsculo de nuestro compatriota Lucio Fontana y sus tajos sobre la tela o sobre el metal, “espiaderas de lo absoluto”, como le gusta decir a Mons. Ravasi (Ravasi, 2010).

Una obra de arte es, claramente, una configuración esforzada, pluridimensional y creativa. Es un proyecto expresivo global en el que una forma particular –cada forma, cada idea, cada “contenido”- pide una materia particular. El artista, solicitado –forzado, impelido- por la forma, por la idea, va enlazando un conjunto de sentido con la lógica interna del estilo propio, del lenguaje y los materiales requeridos. Esto es, para él, una lucha. Tiene una intencionalidad de dar cuerpo a una idea, de crear, materialmente, un ámbito espiritual. Para eso enlaza distintos planos de realidad en una relación dinámica. Pero debe evitar que los planos sensibles terminen por ahogar la intencionalidad formal y espiritual.

Por eso, la apreciación de una obra de arte requiere un método que respete todos los planos de la misma. Porque la finalidad del arte es plasmar ámbitos de realidad complejos, instaurarlos para los demás: crear espacios de relaciones hondas entre presencias reales. Las obras de arte no son medios para encontrar sentidos y producir sentimientos. Son fines en sí mismas. Pueden funcionar como mediaciones, es decir, procesos de relación por los que entablamos el diálogo con una alteridad, pero no pueden comprenderse como meros medios. Realidades menesterosas, incompletas, si se quiere, porque son relacionales: necesitan de una alteridad presente para establecer un diálogo que las ponga en presencia actual.

Realidades multidimensionales, decimos, siguiendo a López Quintás (López Quintás, 1991, p. 147). Integran diversos planos o dimensiones o estratos:

1. Elementos físicos (estables o flexibles, espaciales o temporales), formas, materiales
2. engarzados entre sí, enriqueciéndose mutuamente,
3. estructurados en su relación
4. “re-presentando” figuras, acontecimientos, estados...
5. De este modo, encarnan expresivamente un mundo: un lugar, un tiempo, una clase social, unos conflictos, unas ideologías, unas estructuras de sentimiento.
6. Las obras de arte están emplazadas (o son ejecutadas) en un entorno particular: un lugar, unos intérpretes, unos contextos discursivos, unos procesos comunicacionales...
7. Y tienen un poder emotivo, o sea, producen emociones en nosotros cuando nos entregamos a la relación con ellas. Algo nos llama la atención en ellas y podemos comenzar una relación total con ellas.

La formación estética consiste en aprender a entender las relaciones entre los planos tomando cuenta que los superiores comandan sobre los inferiores: de la idea a la materia. Apremiar la obra de arte es revivir la génesis de la experiencia creadora para apropiárnosla en un camino probablemente inverso: de la materia a la idea.

Debemos afirmar que hay un nexo profundo (Gadamer, 2012) entre: el conocimiento de los valores, el amor, el juego, la creatividad artística o histórica y el encuentro interpersonal. Es otro modo de señalar la vinculación profunda entre verdad, bien y belleza a la que nos referimos comentando algunos documentos del Magisterio Pontificio. Ya Rudolf Otto (Otto, 1996) había señalado estas analogías entre religión, estética y ética. Podemos preguntarnos si estas son meras analogías, si acaso ambas experiencias no se identifican o si son concomitantes¹³.

Tenemos la convicción de que hay una dimensión subyacente, implícita, trascendente, metaexperiencial de lo sagrado en la experiencia artística. Su objeto no puede ser experimentado de manera categorial, como un objeto más del mundo. Es un objeto Otro, Totalmente Otro. Pero es un Dios Personal que ha querido estar Presente y por eso se ofrece a nuestra experiencia en el

¹³¹³ En algunas publicaciones sobre pastoral educativa hemos tomado el tema de la relación entre fe y cultura y sus posibles alternativas de comprensión: suma, identificación, disyunción o mutua implicancia (Rodríguez Mancini, 2015). Debe pensarse como un horizonte de lo que venimos reflexionando aquí. Sobre esto (Corzo, 1993).

mundo. Más todavía, un Dios que ha querido hacerse hombre y al hacerlo, transformar la materia y el tiempo en dimensiones de lo divino, dotándolas de una capacidad de trascendencia inmerecida pero deseada.

Podemos co-experimentar este objeto como una dimensión misteriosa del mundo, del arte en este caso. Subyace a todo lo que conocemos y amamos. En todo lo verdadero, lo bueno, lo bello. El disfrute de lo bello es una afirmación implícita de la bondad y alegría de la vida, de la firmeza y gloria del ser y de su fundamento amoroso que llamamos Dios. Celebrar la belleza finita implica afirmar la belleza infinita desde la que nace por mediación del artista. Dios es el horizonte de cada experiencia particular de belleza. Por eso aún en la tragedia hay belleza. Detrás de cada experiencia estética subyace nuestro empuje por encontrar lo definitivo.

La experiencia estética no produce el asentimiento *real*. Sin embargo contiene una apertura a la fe como una posibilidad humana. Por asentimiento real, entendemos con John Henry Newman la aceptación absoluta, sin condiciones, de una proposición (Newman, 1979). Esto significa que interpretamos los términos de la proposición, considerándola en relación con otras y comprendiéndola como real, es decir, como efectiva y concreta. Tiene la capacidad de excitar y estimular emociones, afectos, pasiones, la capacidad de motivarnos para la acción. Es algo que la aprehensión de principios generales, de leyes o de obligaciones morales en términos abstractos no podrá hacer nunca. El asentimiento *nocional* es el que corresponde a este grado de generalidad por el que captamos la verdad en términos que no nos comprometen. La obra de arte nos presenta una figura. Y ella revela una Presencia si podemos entrar en relación con este ámbito creado por la obra de arte. Allí se abre la posibilidad del camino hacia el asentimiento real.

Metodológicamente, es el encuentro interpersonal el que ha de servir de modelo para pensar cómo se produce el conocimiento y, sobre todo, el conocimiento artístico. La experiencia del encuentro humano es el camino. Se trata de crear una metodología relacional que abra hacia una autotrascendencia cada vez mayor. Necesitamos crear espacios de inmersión creadora de diálogo. Desde nuestras propias emociones, iniciaremos un camino de liberación para introducirnos, por el análisis de lo material/objetivo hacia los planos más espirituales o inobjetivos. Es un camino que nos implica como personas y requiere nuestra aceptación del valor que se nos ofrece para poder crear el ámbito de relación de comunión con el artista y con la presencia del valor. Esa trascendencia se nos da, se nos ofrece, cuando activamente vamos hacia ella. Como en toda relación, el otro ocupa el espacio que le damos. Y al ocuparlo, se nos entrega en la medida en que

lo aceptamos. La presencia que la obra de arte suscita requiere ciertas condiciones para poderse donar. Pero cuando produce presencia, se nos impone, nos afecta. Sin embargo, si la queremos objetivar, agotar, clasificar, desmenuzar, huye. Ante ella, sólo cabe reverencia, devoción. No el dominio posesivo ni el servilismo idolátrico. La presencia que nos revela nos compromete éticamente y, por eso, debemos estarle agradecidos.

La autonomización de las esferas de la vida (técnica, estética, ética, ciencias, humanidades, economía, política, religión) progresivamente producida por el capitalismo moderno desde el siglo XVI, está a la raíz de la superficialidad afectiva, intelectual, práctica y dramática que nos dificulta la orientación en esta cultura hermenéutica. Por esto mismo es preciso que planifiquemos la acción pastoral y educativa en vistas a reconstituir la unidad de la vida, eso que tradicionalmente se ha llamado sabiduría, la capacidad de ver sintéticamente ciencia y fe, vida y fe.

Para que la sensibilidad sea apelada por los fenómenos, sobre todo los artísticos, necesitamos una educación estética. Aprender a “deleitarnos” o a ejercer otros modos del “demorarnos” ante los fenómenos que lo requieren. Esto es aprender a establecer un juego de distancia relacional y dinámica con la inmediatez del fenómeno en este encuentro particular para liberar el poder de expresión de la obra. Así se produce una transparencia, una traslucidez, una sacramentalidad, que abre una presencia ante nuestra propia presencia en diálogo (Gumbrecht, 2005).

**II. LA DIMENSIÓN ESTÉTICA DE LA VIDA COTIDIANA DE UN CREYENTE: EL H.
FERMÍN GAINZA**

II.1.BREVE BIOGRAFÍA DEL H. FERMÍN GAINZA

Fermín Antonio Gainza Elgueda nació en Santiago de Chile el 31 de diciembre de 1920. Su padre, Manuel de Gainza y Olabarría, hombre sencillo y de buen carácter, era un inmigrante vasco empleado del comercio de Añíbarro, vasco también. Contrajo matrimonio en marzo de 1920 con la que sería madre de Fermín, Elcira Elgueda, chilena. Ella era recientemente viuda de Añíbarro el propietario del negocio. En total, Doña Elcira tuvo diez hijos, de los cuales sólo dos mujeres y dos varones eran hijos de Manuel. El mayor de los hermanos Gainza Elgueda, Alfonso, se desvinculó muy joven de la familia y perdió todo contacto con ellos. Con sus hermanas, en cambio, María del Carmen (religiosa de Santa Ana, 1922-1985) y Teresa (soltera, 1924-2015), Fermín siempre tuvo un aprecio muy particular y sostuvo la relación a pesar de las distancias.

Fermín fue bautizado, según él lo afirmó en múltiples ocasiones (por ejemplo en la carta al P. Jorge Cerda del 13/7/2005, ADAP A-O-2-4-2, folio 39), el 27 de enero de 1921 en la parroquia del Centro histórico de Santiago, la Santísima Trinidad¹⁴. La familia se movía en Santiago entre el barrio de Quinta Normal, donde radicaron los Elgueda después de que se casaron todas sus hijas, y el centro de la ciudad, donde se ubicaba la tienda de Añíbarro.

Probablemente, la tienda Añíbarro-Elgueda sufrió a raíz de la crisis económica y social de 1929-1932, y los Gainza-Elgueda se vieron necesitados de buscar otros horizontes. Fermín vivió gran parte de su infancia en el Sur de Chile, en Chillán y en otros pueblos menores, como Contulmo y Nacimiento. Pasó largas temporadas con unos tíos que estaban en mejor situación, la familia Giordana-Elgueda. Don Francisco Giordana era inmigrante italiano y ceramista. Allí Fermín encontró un ámbito particularmente fecundo para el aprendizaje artístico y artesanal.

Hizo su primera comunión en el Noviciado Jesuita de Chillán. Allí, en 1927, hizo sus primeros pasos por la escuela, no muy afortunados como lo contará en su relato “El niño que quería las palabras con cosa” (Gainza, 1953). Luego, ingresó a la escuela del Seminario de Chillán como externo en 1930.

Fue siendo alumno de la escuela del Seminario de Chillán que conoció a los Hermanos a través de los libros de texto que llevaban como autor a “H.E.C.”. Su maestro le explicó que esa

¹⁴ En los libros de la parroquia no hemos podido encontrar el acta.

era la sigla de los “Hermanos de las Escuelas Cristianas” y él, sin comprender su sentido institucional, se encantó con la idea de que la escuela fuera una de sus hermanas queridas. Ya desde el tiempo en que había sido expulsado de la escuela por ser demasiado pequeño, en 1927, le gustaba jugar a ser maestro de los vecinos y de su hermana menor.

Más tarde, en 1935, encontró un camino para su vocación docente en el Noviciado Menor de Ñuñoa. La idea se la había despertado justamente un Hermano que animó las fiestas patronales de su parroquia de la Trinidad donde Fermín, a sus 14 años, colaboraba como catequista. Un primo suyo, Hermano también, facilitó el ingreso a la Casa de Formación.

Años más tarde, en 1953, Fermín publicó cuento al que aludimos anteriormente (Gainza, 1953), compuesto por una serie de anécdotas de su infancia y adolescencia que reconstruyen su camino vocacional. Hay dos circunstancias que, en el relato, concentran su opción por el ingreso al noviciado menor. Ambas se refieren a la primera vez que vio a un Hermano de La Salle, en esa novena. El Hermano dirigió el coro para cantar la Misa *de Angelis*. A Fermín lo impactó fuertemente. La misa y su melodía sí, pero sobretodo que una persona pudiera sacar tanta belleza de un grupo dirigiéndolo, enseñándoles. Y luego la majestuosidad del hábito del Hermano. Por la noche, dice el cuento, se disfrazó delante de un espejo con una frazada negra y un librito abierto a manera de *rabat*. Y, como dice, fue un “acierto estético” del que no se arrepintió (Gainza, 1953, p. 90).

Allí, en Ñuñoa, en la Casa de Formación, encontró al H. Jacynthe-Albert en quien descubrió un modelo de vida. A través suyo despertó a la devoción al Sagrado Corazón, núcleo de su amor por el misterio de la encarnación. La humanidad de Cristo será un eje fundamental de su obra pictórica. Con su formación descubrió la analogía entre el corazón de Jesús y la Trinidad, entendiéndolo gráficamente como un reflejo, por lo que solía pintar el corazón como un triángulo con un vértice hacia abajo.

Hizo su noviciado en el mismo lugar, comenzando con la toma de hábito en 1937. En sus primeros años de formación profesional, tras el noviciado, enfermó de tisis, por lo que había sido desahuciado tras un comienzo como maestro en el Instituto Zambrano. Fue un período de cierta desesperanza en su vida. Tuvo que abandonar los estudios universitarios de literatura que había comenzado en 1943 y pasar un año completo, el de 1944, en la enfermería. Allí encontró gran ayuda del H. Jucondien-Cyrille, artista y gran devoto del Sagrado Corazón de Jesús también. Pudo recuperarse plenamente pero, para cuidar mejor de su salud, fue destinado a la casa de

formación como ayudante, donde fue muy reconocido por los cohermanos y por los formandos, tanto como artista como, sobre todo, por la calidad de su vida espiritual y sus clases. Hizo sus votos perpetuos en 1945, en Santiago de Chile, durante el retiro de los Hermanos del Distrito. En aquellos años conoció a San Alberto Hurtado y pudo comprender y adherir a sus ideales sociales y pedagógicos.

En 1947 fue enviado al noviciado de Villa Warcalde, en Argentina, que ya servía para los dos distritos, como ayudante. Para su elección, seguramente, además de la calidad personal, contaba la fama de Córdoba para la sanación de los enfermos pulmonares. Al año siguiente retorna a Chile como profesor del escolasticado. Dos años después vuelve a Córdoba, como subdirector esta vez. En 1951 fue trasladado a Florida como profesor del escolasticado de Argentina, llegando a ser subdirector. Solía reconocer ese año como el del descubrimiento de la doctrina espiritual lasallana, puntualmente, la mística que se deriva del espíritu de fe y celo y del recuerdo de la Presencia de Dios.

Fue admirador del P. Subercaseux, osb, gran pintor de escenas históricas en su tiempo de seglar y diplomático que, ingresado al monasterio de Las Condes, en Santiago de Chile, a partir de 1945 comenzó con la pintura religiosa en un estilo neorrománico. Durante uno de sus regresos veraniegos a Chile, en 1955, en silencio se sentaba a mirar cómo trabajaba en la ornamentación del templo del Sagrado Corazón en Providencia, barrio cercano a Ñuñoa, donde el benedictino pintaba un enorme *Via Crucis*.

Estuvo en el Escolasticado de Florida hasta 1956 en que fue nombrado subdirector del Noviciado Menor, en la misma casa, hasta 1960. En esos años tuvo la experiencia comunitaria más feliz de su vida, a la que solía volver en sus relatos y ejemplos. Una amistad entrañable lo unió con los HH. Serafin Lattanzi, Luis Combes y Remigio Rohr; lo mismo que con el H. Bernardo Kloster, gran compañero de tareas artesanales como vestuarista y decorador. Tiempo de experimentar con el teatro en la escritura y la dirección de jóvenes actores vocacionales quienes recuerdan su exigencia. Tiempo de abrir los intereses de los jóvenes Hermanos mediante la literatura universal.

En 1957 participó del Segundo Noviciado de Bordighera, que fue un reencuentro con la doctrina espiritual lasallana, como lo dejó testimoniado en sus libretas que conservamos en el Archivo Distrital. En aquella experiencia, a la luz de la doctrina lasallana, se apropió del Himno

del Plan de Dios de la Carta a los Efesios como el gran proyecto de su vida: “Entregarme al Padre en Cristo Jesús por la moción del Espíritu Santo en un clima mariano-ecclesial”.

A su regreso, nuevamente, pasa al escolasticado como subdirector en 1961 y regresará en 1963, en el mismo puesto, al noviciado de Córdoba.

Los años de Florida fueron también de mucha participación en la edición de las revistas de las Casas de Formación y del Distrito: *El Cooperador*, *A Vosotros*, *Informativo Familiar* y *Senderos Lasallanos*. También fue el momento para sus primeras participaciones en libros: el *Cancionero de Florida*, el libro de oraciones para los novicios menores llamado *Hacia Cristo*, el *Misal devocionario* para los alumnos tras las primeras reformas litúrgicas conciliares, y una primera edición de poema suyos, *Presentación de la pampa a Nuestra Señora de Luján*.

En los años cordobeses, recuperándose de la crisis de los cuarenta, conoció al P. Félix Casá, extraordinario biblista redentorista, que fue su amigo, consejero y acompañante espiritual. Con él redactaron los tomos de *Alabemos al Señor*, adelantándose a la reforma litúrgica conciliar¹⁵.

El compromiso de Fermín con la reforma conciliar fue muy profundo. En los años posteriores al Concilio se dedicó, siempre por pedido, a adecuar templos a la reforma litúrgica. Además de la capilla del Noviciado, la del Aspirantado de Florida (desaparecida) y del Colegio La Salle de Argüello¹⁶, colaboró en las adaptaciones del Convento San Alfonso de Villa Allende, en la iglesia de los pasionistas en Colonia Caroya, en la sede de la Parroquia San Miguel y su capilla del Carmen y San Alfonso (hoy sede de la Parroquia de la Visitación). Todo esto con distintas posibilidades de intervención debido a los conflictos propios del tiempo¹⁷.

¹⁵ Este Libro de Horas para Educadores es una iniciativa sin par. Consta de una semana con cuatro horas litúrgicas por día para los distintos tiempos litúrgicos, exceptuado el Tiempo durante el Año para el que hay dos semanas. Cada día hace una selección de salmos, antífonas, himnos, oraciones y cánticos de acuerdo a un eje temático. La intención es que la oración litúrgica sea también formativa para el educador, el catequista, que su familiarización con la Palabra de Dios tenga un sentido educativo.

¹⁶ La reforma de la capilla se hizo en 1965. Fue inaugurada con una misa concelebrada (por primera vez) con comunión bajo las dos especies para los profesos (primera vez también) al final de una reunión de Hermanos Directores (*Informativo Familiar* n° 53, noviembre de 1965, pág. 52).

¹⁷ Así, por ejemplo, en San Alfonso se hizo un amplísimo presbiterio, con mucho espacio vacío como prefería Fermín. Él hizo pinturas para las partes altas del ábside y para la capilla del Santísimo, amplia y sobria. En cambio en Caroya sólo pudo hacer un mural para la capilla del Santísimo.

La capilla del Noviciado fue reformada entre 1966 y 1967, todavía en el directorado del H. Justo Favre, pero el diseño es completamente de Fermín. Como detalla el “Histórico”¹⁸ de ese año (ADAP A-C-4-5), fue “una auténtica re-creación del ámbito cultural”¹⁹. El nuevo diseño combina piedra y madera. Los pisos del presbiterio se cubrieron con laja rosada riojana. Altar, ambón, credencia y base del sagrario, lo mismo que la sillería son de granito rosado sin desbastar procedente de Capilla del Monte. Complementan la obra varias luminarias y el sagrario hechos en madera cubiertos de cobre repujado (algunas lámparas fueron quitadas por el mismo Fermín en los años ‘90 en función de mejoras técnicas) todas obras de Fermín en colaboración con algunos novicios. En las lunetas de las ventanas Fermín pintó sobre tela las figuras de San Pedro y San Pablo junto a los cuatro evangelistas (se ha perdido la de San Marcos). Para el retiro de fin de año fue enriquecido el conjunto con la Cruz procesional. Las tallas de madera del Sagrado Corazón, los santos lasallanos y la Madre de Dios llegaron al año siguiente, en enero, obra de un escultor de Villa Flandria llamado Perico, bajo diseños del H. Fermín. Finalmente, construyó los vitrales con piezas de acrílico, en su característico estilo inspirado en Mondrian. El altar fue consagrado por Mons. Primatesta, en concelebración con el P. Casá y el P. Fink, ambos redentoristas y profesores del noviciado, el 24 de marzo de 1968. La capilla quedó bajo la advocación de María, Madre de Dios.

En colaboración con el P. Casá, Fermín trabajó mucho en esos años para consolidar la fe de los novicios con una vasta cultura bíblica y una radical adhesión a Jesucristo. Tres fiestas eran especialmente significativas por lo que demandaban trabajo artístico al mismo tiempo que catequístico: la navidad, la pascua y San Juan. Esta última solemnidad unía la tradicional fogata con una celebración de la Palabra. Para la navidad, siguiendo una costumbre que ya había comenzado en el Noviciado Menor, elaboraba un pesebre con la participación de los novicios. Estos pesebres fueron, generalmente, tablas para colocar delante del altar en la Capilla. Muchas veces incluían a los Fundadores de las distintas congregaciones presentes en la casa. Muchos fueron obsequiados a distintas comunidades.

¹⁸ El “Histórico” es una narración de lo acontecido en el año que cada comunidad lasallana del mundo está obligada a redactar y a entregar para los archivos de manera que se pueda tener información sobre las mismas. Se conservan en el Archivo del Distrito y también en el de Roma.

¹⁹ El altar mayor antiguo fue desarmado cuidadosamente y reutilizado en la gran Capilla de la Escuela de los Hermanos en González Catán para la reforma encarada por el H. Alejandro con ayuda de Fermín.

Otra hermosa práctica de aquellos años era una peregrinación a pie a algún santuario mariano. En el camino, celebraciones de la Palabra jalonaban la marcha. Tenían un eje teológico claro. Por ejemplo, en 1965, la peregrinación fue hasta la Basílica de Nuestra Señora del Milagro, en el centro de Córdoba. Las celebraciones del camino: la vida cristiana marcha hacia Cristo, la conversión, el Pueblo de Dios en marcha hacia la Patria, María Madre de la Iglesia. Así, el mensaje de la *Lumen Gentium* iba entrando en los corazones. O, al año siguiente, peregrinando a la sede Parroquial, cerca del cementerio San Jerónimo: la pascua de Cristo camino hacia el Padre; María en la Pascua de su Hijo; Nosotros, la Iglesia, en marcha a la Pascua definitiva.

Un momento importante en aquellos años era el Octavario por la Unidad de los Cristianos durante el cual el P. Casá junto con los Hermanos organizaba momentos especiales de reflexión y oración. Tan importante era como para que el Sr. Arzobispo, Mons. Primatesta, participara animando un día.

1968: el Instituto, apenas terminado el Capítulo General de adaptación posconciliar, organiza el primer CIL (Centro Internacional Lasallano), fundado para transformar el antiguo Segundo Noviciado desde criterios más modernos. Fue sobre la formación de los Hermanos y allá fue enviado Fermín, candidato a director del noviciado. La experiencia cuestionó muchos de sus puntos de vista y se le hizo difícil por las contradicciones mismas del planteo en unos tiempos de búsqueda sin demasiadas certezas ni opciones consolidadas. Más allá de eso, fue el momento del gran descubrimiento de la riqueza de la nueva regla y los otros documentos del Capítulo General.

A partir de ese año, a su regreso, es director del noviciado -cargo que ocupará ininterrumpidamente hasta 1980, cuando será relevado por el H. Fernando Moschen. En ese período se abre la experiencia de noviciado -de dos años de duración- como interdistrital (Argentina, Bolivia, Chile, Paraguay, Perú) e intercongregacional (HH. de las Escuelas Cristianas, de la Sagrada Familia, de la Instrucción Cristiana, Cristianos, de la Caridad de Gantes e Hijos de la Inmaculada Concepción), cosa única en el Instituto de los Hermanos de La Salle y, de las pocas en el mundo. No fue fácil construir una comunidad con religiosos de distintas congregaciones, venidas de tradiciones y estilos diferentes. Fermín fue empecinadamente

sostenedor de esta fragua eclesial de la vocación de Hermano por encima de las particularidades²⁰.

Eran tiempos con grupos de novicios entre quince y veinte por año, la mayor parte lasallanos, por lo que las entrevistas le consumían mucho tiempo en el día. Tarde, en la noche, pasaba largas horas en la capilla en oración. Muchas veces terminaba allí, dormido. Cada mañana levantaba a los novicios y hacía el *Via Crucis* personalmente mientras estos se aprontaban para ir a la oración. Su devoción por la pasión de Cristo lo hizo pintar más de veinte caminos de la cruz en distintas capillas. Todos recordamos su devoción a la eucaristía, por la cual convertía cada traslado por la galería del claustro del noviciado, en una visita brevísima, hecha a través de la puerta de la capilla grande que se abre sobre el presbiterio. Hombre de un humor refinado, muchas veces usaba la ironía para hacer observaciones, produciendo incomodidad y algunas heridas.

Su tierno amor por los pobres lo hacía tan generoso en las limosnas como delicado en los cuidados de salud que ofrecía. Procuraba inculcar a los novicios el mismo respeto y dedicación, junto con la mirada de fe. En 1978 hizo el SEL (Seminario de Espiritualidad Lasallana organizado por la Región Latinoamericana del Instituto) de Quito, animado por el H. Michel Sauvage²¹ que le ayudó a sistematizar nuevamente su síntesis espiritual con un acento por la opción por los pobres, releída nuevamente desde Puebla, al año siguiente.

Por unos años permaneció Fermín como profesor en el noviciado tras el reemplazo como director. Continuó explicando la Regla, el Método de Oración, la espiritualidad lasallana y dedicándose a la pintura y la poesía. Publicó por ese tiempo el *Suplemento al Alabemos al Señor* (1979) y su colección de poemas *Casi puro rezo* (1982). En 1980 participó del Simposio Internacional de la Oración, convocado en Roma por el Superior General del Instituto, H. Pablo Basterrechea. Su conferencia fue sobre el método de oración mental. Esa misma fue re trabajada

²⁰ Fermín se reservó para sí la clase de Teología de la Vida Religiosa de primer año durante todo el tiempo que vivió en el noviciado. Las de segundo las tomó algunos años, de acuerdo a quiénes fueran los demás Hermanos del equipo de profesores. Eran unas diez horas de clase semanales en cada curso. Allí explicaba lo fundamental de su síntesis antropológico teológica y desde esa concepción triádica desarrollaba la teología de la vida religiosa en una clave muy próxima a los documentos lasallanos y conciliares.

²¹ Gran teólogo francés, Hermano de La Salle, había participado como perito en Concilio Vaticano II y dedicó su vida a la renovación teológica de la espiritualidad y ministerio lasallano en el contexto de la vida religiosa laical. Estuvo entre los fundadores del Instituto *Jesus Magister* que tanta gravitación tuvo entre las congregaciones de Hermanos Educadores en los años '60.

por él para la introducción de la lujosa edición que el H. Guillermo Dañino, otro gran amigo suyo, hiciera en la editorial Bruño de Perú (1999).

En 1983 fue designado Visitador Auxiliar de la comunidad de gobierno del H. Genaro Sáenz de Ugarte. (1983-1986).

Volvió como Director del Noviciado en 1987 y permaneció en el cargo hasta 1990, año en que fue reemplazado por el H. Genaro, siguiendo como profesor hasta que el noviciado fue cerrado temporalmente entre 2002 y 2005. En esos años alternó su pertenencia a la comunidad del noviciado y de Argüello. Ese fue el tiempo de la construcción del Columbario en Villa Warcalde (1995-1996), tal vez, la obra que mejor sintetiza su espiritualidad. Fueron también años de pintura y trabajo de animación de retiros en el extranjero. Hay obras suyas en Chile, Bolivia y Perú. Entre ellas, la obra de mayor tamaño que fue invitado a emprender es la decoración de la Catedral de Los Ángeles, en Chile.

Un antiguo novicio había llegado a ser párroco de la Catedral y lo invitó. La obra comienza en la vereda con un magnífico mosaico en piedras chilenas, entre las que sobresale el lapislázuli, que celebra la coronación de la Santísima Virgen; se espeja en el frente de la Catedral con una cerámica sobre la mediación de María; y penetra en el Templo por cuatro puertas dedicadas a escenas bíblicas sobre los arcángeles Miguel, Gabriel y Rafael. Por el techo y las paredes interiores vuelan filas de ángeles que nos conducen hacia el altar, coronado por una cruz estilo Beuron hecha por el Siervo de Dios Francisco Javier Errázuriz Ossa, a quien conoció durante las obras y una Trinidad en la gloria. A los costados, los apóstoles. Las paredes laterales están dedicadas a la vida de Cristo y de María. El lado derecho incluye una enorme última cena sobre el sagrario y el izquierdo la imagen de Nuestra Señora de Los Ángeles. Cuando se celebró el cincuentenario de la creación de la Diócesis, en 2009, Fermín tuvo la alegría de ver su obra reproducida en unos sellos postales de los Correos de Chile.

En 2003 tiene la conciencia de que está viviendo “la dimensión monástica de su vocación”, dedicado a la lectura, la oración y la pintura, en el silencio y la soledad y así lo anota en una recreación personal de la fórmula de votos que escribió en un retiro. Al reabrirse la experiencia de noviciado en 2005, volvió a colaborar para cursos algo más cortos por su edad. El proyecto nuevo ya no tenía tampoco las complejidades del anterior: era sólo para Argentina-Paraguay y sólo para lasallanos. El grupo de novicios también era mucho más reducido.

En 2007 fue trasladado a Villa del Rosario y, ya enfermo, destinado a la Residencia Amor-Esperanza, junto al noviciado, en Córdoba en 2010. Un hermoso homenaje fue hecho por el Distrito en ocasión de sus 90 años, en un DVD con las últimas filmaciones que fueron posibles y en una gran celebración en septiembre de 2010, a la cual no pudo ir por encontrarse sin fuerzas. Hasta muy poco tiempo antes de su muerte siguió componiendo poemas, sobre todo por encargo. Fue el último, el dedicado a la muerte del H. Ricardo, el 11 de diciembre de ese año. También fue el último día que se levantó de la cama.

El cáncer lo consumía secretamente. Falleció el 14 de marzo de 2011.

II.2.SU OBRA, EL INVENTARIO Y LOS ARCHIVOS

Al fallecer, el H. Fermín Gainza dejó una cuantiosa obra plástica, poética y una gran cantidad de material personal amontonado en catorce cajas sin demasiado orden. En los seis años que median con este trabajo, hemos buscado producir algún inventario razonado y catalogado de lo que allí se encontraba. Por otra parte, hemos intentado contactar –con mayor o menor éxito- a muchas personas destinatarias de la correspondencia y de regalos de nuestro Hermano para recuperar testimonios fotográficos de las cartas y los objetos. En este trámite hemos ido al Perú y a Chile a investigar en los Archivos de esas antiguas Provincias del Instituto de los Hermanos de las Escuelas Cristianas. También hemos podido encontrarnos con tres primas suyas, nietas de don Francisco Giordana quienes fueron muy generosas en brindarnos testimonios, documentos y relatos sobre facetas desconocidas por nosotros de la vida de nuestro Hermano.

Además, hemos encarado el proceso de digitalización de los materiales del archivo junto con el Grupo Editorial Parmenia para una edición de las obras completas. Al mismo tiempo, hemos ido recorriendo y fotografiando la obra visual en distintos lugares de Argentina, Chile y Perú, quedándonos pendiente documentar parte de la obra en Argentina y en Bolivia.

Al menos provisionalmente, hoy podemos ofrecer el siguiente mapa:

1. Papeles personales

1.1. Autobiográficos

1.1.1. Diario de viaje de 1956

- 1.1.2. Proyecto de vida (1956-1991)
- 1.1.3. Cuaderno de 1956
- 1.1.4. Cuaderno de poesía 1968
- 1.1.5. Cuaderno de poesía 1978
- 1.1.6. Fórmula de Votos personal 2003

1.2. Apuntes

- 1.2.1. Apuntes del Segundo Noviciado 1956-1957
- 1.2.2. Apuntes del CIL 1968
- 1.2.3. Apuntes del SEL 1978
- 1.2.4. Apuntes del Simposio sobre la Oración en 1980
- 1.2.5. Artículo del P. Schürmann sobre el seguimiento de Cristo
- 1.2.6. Apuntes en relación al Rosario y otras devociones marianas
- 1.2.7. Retiro para los HH. de la Sagrada Familia
- 1.2.8. Retiro para los HH. de la Instrucción Cristiana: Rezar a toda orquesta
- 1.2.9. Retiros para los novicios
- 1.2.10. Esquemas para clases
- 1.2.11. Ayudas para la lectura de la Regla

1.3. Correspondencia

- 1.3.1. Cartas autógrafas a distintos destinatarios
- 1.3.2. Cartas mecanografiadas a Perú y Chile
- 1.3.3. Cartas de su familia
- 1.3.4. Cartas de Hermanos lasallanos y de otras congregaciones
- 1.3.5. Cartas de Hermanos que formaron parte de la Comunidad Intercongregacional del Noviciado
- 1.3.6. Cartas de poetas, artistas y teólogos
- 1.3.7. Cartas de otras personas
- 1.3.8. Cartas con firmas colectivas

2. Obra plástica

2.1. Obra impresa (tapas e ilustraciones)

- 2.1.1. *El Cooperador* (período 1951-1956)
- 2.1.2. *Hacia Cristo* (1959)

2.1.3. *Senderos* (1959-1964)

2.1.4. *Informativo Familiar* (en distintos momentos, pero sostenidamente en los años '80)

2.1.5. *Signo de Fe* (sólo tuvo tres números, en todos ellos participó)

2.1.6. Revista del Distrito de Chile (ocasional)

2.1.7. Agenda del Distrito de Argentina (1981-1987)

2.1.8. Calendario del Distrito de Argentina (1984-1999)

2.1.9. Tapas de distintas publicaciones:

2.1.9.1. Boletín del Instituto sobre ciencia y religión (1997)

2.1.9.2. Varios libros de otros Hermanos y amigos

2.1.10. Tarjetas

2.1.10.1. Para fiestas litúrgicas

2.1.10.1.1. Primera serie en los años sesenta

2.1.10.1.2. Segunda serie en los años noventa

2.1.10.2. Para el Día del Maestro

2.1.10.3. Para profesiones y ordenaciones

2.1.10.4. Para recuerdo de cumpleaños y difuntos

2.2. Obra pictórica

2.2.1. Argentina

2.2.1.1. San Salvador de Jujuy, barrio Malvinas Argentinas:

2.2.1.1.1. Capilla y comedor de la vivienda de la comunidad

2.2.1.1.2. Pinturas en la Escuela Juan Bautista de La Salle

2.2.1.1.3. Capilla del Santísimo del Templo “San Juan Bautista de La Salle”

2.2.1.2. Villa Warcalde, Córdoba.

2.2.1.2.1. Numerosas intervenciones en el noviciado (salas, pasillos, capillas, comedores, otros elementos menores)

2.2.1.2.2. Intervenciones en la Casa de Retiro (Salón, pasillos, cocina)

2.2.1.2.3. Columbario

2.2.1.2.4. Casa de la Residencia (cruces de distintos ambientes, Sagrada Familia de la entrada)

2.2.1.3. Argüello, Córdoba, Colegio La Salle:

- 2.2.1.3.1. Capilla del Hall
- 2.2.1.3.2. Capilla Grande
- 2.2.1.3.3. Capilla de la comunidad (dos capillas perdidas)
- 2.2.1.3.4. Obras menores en la escuela
- 2.2.1.4. Argüello, Córdoba, templo de la Parroquia San Miguel (sólo subsiste la pila bautismal)
- 2.2.1.5. Argüello Norte, Córdoba, templo de la Parroquia de la Visitación y San Alfonso, antigua capilla del Carmen (sólo subsiste el techo en bastante mal estado)
- 2.2.1.6. Tanti, Pcia. de Córdoba, templo parroquial (no subsiste nada de la obra)
- 2.2.1.7. Valle Hermoso, Pcia. de Córdoba, casa de descanso Villa La Salle (sólo subsiste el sagrario en desuso)
- 2.2.1.8. Malvinas Argentinas, Pcia. de Córdoba:
 - 2.2.1.8.1. Capilla de la “Casa San Héctor”, vivienda de la comunidad
 - 2.2.1.8.2. Pequeño conjunto en la Escuela Primaria, traído de Villa del Rosario
- 2.2.1.9. Villa del Rosario, Pcia. de Córdoba:
 - 2.2.1.9.1. Vivienda de la comunidad, varios ambientes
 - 2.2.1.9.2. Colegio San José: gran mural del Hall y otras pequeñas obras
- 2.2.1.10. Colonia Caroya, Pcia. de Córdoba, Capilla del Santísimo del templo de la que fuera casa de formación de los Padres Pasionistas
- 2.2.1.11. Villa Allende, Pcia. de Córdoba, templo del Convento San Alfonso
- 2.2.1.12. San Antonio de Arredondo, Villa Sagrada Familia (Pcia. de Córdoba)
 - 2.2.1.12.1. Capilla
 - 2.2.1.12.2. Hall del “Chalet”
 - 2.2.1.12.3. Crucifijos para las habitaciones
 - 2.2.1.12.4. Hall del “Jesús, María y José”
 - 2.2.1.12.5. Comedor
 - 2.2.1.12.6. Antigua capilla
 - 2.2.1.12.7. Ermita
 - 2.2.1.12.8. Mural de la Sagrada Familia

- 2.2.1.13. Colegio San José, Bell Ville, Pcia. de Córdoba: Capilla
- 2.2.1.14. Colegio Nuestra Señora del Rosario, Biale Massé, Pcia de Córdoba:
Viacrucis de la antigua capilla (comedor)
- 2.2.1.15. Colegio Escuti, Ciudad de Córdoba
 - 2.2.1.15.1. Capilla grande
 - 2.2.1.15.2. Capilla pequeña de la casa de formación
- 2.2.1.16. Colegio Taborin, Ciudad de Córdoba: capilla
- 2.2.1.17. Diócesis de Añatuya, Santiago del Estero:
 - 2.2.1.17.1. Añatuya, Santa Casa de Ejercicios, Capilla
 - 2.2.1.17.2. Campo Gallo, Santiago del Estero: pinturas en distintas dependencias de la escuela Nuestra Señora de Guachana
 - 2.2.1.17.3. Santos Lugares, Santiago del Estero: oratorio de lo que fue comunidad de los Hermanos de La Salle junto a la escuela San Benito
 - 2.2.1.17.4. Santuario de la Cruz de Matará
- 2.2.1.18. Santa Fe: Instituto La Salle, capilla
- 2.2.1.19. Paraná: Instituto La Salle, capilla (transformada parcialmente en oficinas)
- 2.2.1.20. Rosario: Instituto La Salle, hall de entrada del Primario; algunas cruces para aulas y oficinas
- 2.2.1.21. Florida, Pcia. de Buenos Aires:
 - 2.2.1.21.1. Antigua vivienda de la comunidad, capilla, desaparecida
 - 2.2.1.21.2. Antigua capilla del Aspirantado y otras obras desaparecidas
 - 2.2.1.21.3. Gran capilla del Colegio
 - 2.2.1.21.4. Hall de entrada
 - 2.2.1.21.5. Otras obras menores
- 2.2.1.22. San Martín, Pcia. de Buenos Aires:
 - 2.2.1.22.1. Capilla de la Casa de Retiro
 - 2.2.1.22.2. Mural de hierro soldado en el frente del secundario y a la entrada del Taller
 - 2.2.1.22.3. Otras obras menores
- 2.2.1.23. Ciudad de Buenos Aires, Colegio De La Salle
 - 2.2.1.23.1. Hall de entrada, mural

- 2.2.1.23.2. Capilla de la vivienda de la comunidad
- 2.2.1.23.3. Capilla para las reliquias de San Héctor Valdivielso
- 2.2.1.23.4. Otras obras menores
- 2.2.1.24. Ciudad de Buenos Aires, Casa Provincial
 - 2.2.1.24.1. Sagrario de la capilla
 - 2.2.1.24.2. Crucifijo
- 2.2.1.25. Ciudad de Buenos Aires, Colegio San José de Flores: capilla
- 2.2.1.26. Ciudad de Buenos Aires, Parroquia San José de Calasanz, mural de San Héctor Valdivielso
- 2.2.1.27. Ciudad de Buenos Aires, Colegio Sagrada Familia, Capilla
- 2.2.1.28. Ciudad de Buenos Aires, Colegio Los Ángeles, pinturas en el hall de ingreso
- 2.2.1.29. Pigüé, Provincia de Buenos Aires
 - 2.2.1.29.1. Capilla
 - 2.2.1.29.2. Otras obras menores en lo que fuera residencia de la comunidad
- 2.2.2. Chile
 - 2.2.2.1. Casa Central de Santiago de Chile
 - 2.2.2.1.1. Capilla
 - 2.2.2.1.2. Imagen mural en una oficina que fuera oratorio
 - 2.2.2.2. Santiago de Chile, barrio San Gregorio, capilla de la comunidad de la antigua casa de formación
 - 2.2.2.3. Santiago de Chile, barrio San Lázaro, mural en la biblioteca
 - 2.2.2.4. Santiago de Chile, La Florida: capilla
 - 2.2.2.5. Constitución, casa de retiro
 - 2.2.2.5.1. Capilla grande
 - 2.2.2.5.2. Capilla pequeña
 - 2.2.2.6. Temuco, Escuela Francia
 - 2.2.2.6.1. Capilla
 - 2.2.2.6.2. Caja de escaleras
 - 2.2.2.7. Los Ángeles, Catedral
- 2.2.3. Bolivia:

- 2.2.3.1. Cochabamba, *Via Crucis* en la Casa de Retiro, antigua casa de formación
- 2.2.3.2. Cochabamba, Seminario de San Luis, Capilla y comedor
- 2.2.4. Perú: Ñaña, Capilla de la antigua casa de formación
- 2.3. Obra arquitectónica y escultórica
 - 2.3.1. Columbario La Salle, Villa Warcalde
 - 2.3.2. Planos para un Columbario nunca realizado en Chile
 - 2.3.3. Ermita de San Antonio de Arredondo
 - 2.3.4. Esculturas:
 - 2.3.4.1. Monumento funerario de la familia Giordana, cementerio de Nacimiento
 - 2.3.4.2. Dos estatuas inconclusas de madera, Villa Warcalde
 - 2.3.4.3. Diseño de estatuas no terminadas por él en Villa Warcalde y San Antonio de Arredondo
- 2.4. Obra para la vida cotidiana
 - 2.4.1. Imágenes para casas de familia o personas particulares
 - 2.4.1.1. Familia Torramorell: crucifijo
 - 2.4.1.2. Familia Speranza: Emaús, Última cena
 - 2.4.1.3. Familia Moschen, crucifijo
 - 2.4.1.4. Familia Loza, crucifijo
 - 2.4.1.5. Familia Rodríguez Mancini, Trinidad
 - 2.4.1.6. Familia Solana, Buen Pastor
 - 2.4.1.7. Familia del cuidador de Villa Sagrada Familia en San Antonio de Arredondo, una Sagrada Familia en la granja
 - 2.4.1.8. Crucifijo H. Edmundo Rademacher, La Florida, Chile
 - 2.4.1.9. Santiago apóstol, H. Santiago Rodríguez Mancini, Buenos Aires
 - 2.4.1.10. Crucifijo, H. Roberto Sánchez, ya fallecido, ahora en Villa Warcalde
 - 2.4.1.11. “Vidi acquam”, pintura para el H. Remigio Rohr, Villa Warcalde
 - 2.4.1.12. Crucifijo Monasterio del Siambón, Tucumán, regalo para el P. Juan Carlos Romano, que fuera Prior allí
 - 2.4.1.13. Beato Edmundo Rice, H. Eduardo McArdle, de los Hermanos Cristianos, en Cochabamba
 - 2.4.1.14. Pisapapeles, H. Santiago Rodríguez Mancini, en Buenos Aires

- 2.4.1.15. Última cena en la comunidad de Luján de Cuyo de los Hermanos de la Instrucción Cristiana
- 2.4.1.16. Anunciación para la Quinta “San Gabriel” de los Hermanos de la Sagrada Familia en Tandil
- 2.4.1.17. Trinidad en la comunidad de Santiago de Cuba
- 2.4.2. Tarjetas hechas a mano para uso personal y para regalar
- 2.4.3. Bocetos y dibujos de práctica
- 2.4.4. Materiales para uso pastoral (por ejemplo, calcomanías sobre el lema anual del Distrito en el tiempo que fue Visitador Auxiliar, ilustraciones de folletos...)
- 3. Obra literaria
 - 3.1. Los libros impresos
 - 3.1.1. *Presentación de la pampa a Na. Sra. de Luján*
 - 3.1.2. *Casi puro rezo*²²
 - 3.2. Poemas para tarjetas de cumpleaños o difuntos
 - 3.3. La segunda colección de poemas preparada pero no publicada: *Yo bebía en silencio*
 - 3.4. Poemas posteriores
 - 3.5. Poemas previos dejados fuera de colección por Fermín
 - 3.6. Artículos en distintas revistas del Distrito
 - 3.7. Prólogo de la edición peruana del Método de Oración Mental de San Juan Bautista de La Salle (1999)
- 4. Libros en los que participa como autor/coautor o ilustrador
 - 4.1. *Cancionero de Florida*
 - 4.2. *Alabemos al Señor*
 - 4.3. *Suplemento al Alabemos al Señor*
 - 4.4. *Alégrate María. Los 20 misterios del Rosario con cláusulas bíblicas*
 - 4.5. Ponencias del Simposio Internacional de la Oración
- 5. Objetos varios

²² Un poema de esta colección se ha hecho particularmente famoso: “Educar”. Existe en el archivo también, un trabajo del H. Lorenzo Tébar (País Vasco) en colaboración con los HH. Martín Lasa (País Vasco), Rodolfo Andaur Zamora (Chile) y Santiago Rodríguez Mancini (Argentina) para certificar la autoría del H. Fermín sobre el poema, muchas veces atribuido al poeta vasco Gabriel Celaya.

- 5.1. Biblias y Nuevos Testamentos
- 5.2. Libros de oraciones
- 5.3. Estatuas
- 5.4. Fotografías
- 5.5. Tarjetas
- 5.6. Materiales para una nueva edición del Alabemos al Señor, revisada y ampliada.
- 5.7. Otros objetos

II.3. ANÁLISIS DE ALGUNAS PÁGINAS DE SUS “PAPELES PERSONALES”

II.3.1. METODOLOGÍA DE TRABAJO

Hemos hablado en términos generales sobre la necesidad de una metodología que se aproxime al fenómeno artístico, literario en este caso, con reverencia. Una metodología que trabaje en el contraste inmediatez – lejanía, intentando favorecer la producción de presencia supra-objetiva, creando un ámbito de relación que nos permita caminar de la materialidad hacia la idea y trascenderla hacia la experiencia religiosa.

Para eso, en primer término, dejaremos hablar al texto, al que habremos de aproximarnos demoradamente, en sucesivas aproximaciones, buscando que el mismo texto nos entregue su sentido al mismo tiempo que nosotros nos entregamos a él. Describir su materialidad, al menos sucintamente debido al espacio del trabajo, nos permitirá tomar distancia para conquistar modos superiores de unidad. Así, entonces, podríamos enunciar un esquema general que utilizaremos también para las obras plásticas y que consta de tres pasos:

- Apertura de la materialidad o de la inmediatez
- Producción de efectos de presencia
- Producción de efectos de sentido

Nos interesa, además, particularmente en estos textos que son narrativas del yo, poder sorprender la experiencia estética y religiosa traspuesta en palabras. Presuponemos un posible esquema de

- percepción estética,
- intuición del misterio,
- reflexión de fe enriquecida por la tradición
- puesta en figuras y versificación

II.3.2. UN POEMA DEL TIEMPO DE FLORIDA (CA. 1955)

Lo seleccionamos de entre tantos poemas posibles porque da cuenta de la elaboración de una vivencia estético-religiosa de un modo claro y sencillo. En los tiempos en que Fermín estuvo en Florida, esta visita a Claypole era bastante usual. Sobre todo con los escolásticos²³. Hay varios Hermanos que las recuerdan e, incluso, quienes luego, siendo educadores, llevaron a sus alumnos a colaborar ocasionalmente.

Fermín vivió en Florida entre 1951 y 1956 como profesor del Escolasticado y entre 1957, de regreso del Segundo Noviciado, y 1962 como profesor del Noviciado Menor. Fueron tiempos felices en general en los que, como dice un poema suyo dirigido al Fundador, San Juan Bautista de La Salle, “te comencé a amar sinceramente”. Fueron duros, sin embargo, algunos años, los años en los que, como dice el mismo poema, “se cerró la ventana”. Tal vez sean los que van del 52 al 55. Este poema encontraría bien su sitio en ese tiempo previo al Segundo Noviciado en el que Fermín acompaña a los jóvenes Hermanos que hacen sus estudios normalistas en el Escolasticado junto a los internos de la Escuela Normal Plácido Marín.

²³ Por “escolásticos” entendemos los Hermanos que realizaban estudios regulares después del noviciado. Siendo que la edad para hacer el noviciado habitualmente era la de dieciséis años y este duraba dos años en aquel momento, estamos hablando de adolescentes de dieciocho o diecinueve años. El escolasticado consistía en la terminación de la escuela normal y, a partir de 1957, de un curso superior de un año más sobre cultura general. Luego los Hermanos pasaban a comunidad y, tras unos años de ejercicio profesional como maestros emprendían una carrera universitaria o un profesorado habilitante para el nivel secundario.

DEO GRATIAS (Gainza, 1982, pp. 190-191)

Un cielo plumizo entraba
 por la ventana abierta.
 Un taller limpio, pequeño
 con sencillas herramientas.
 Estaba el jorobadito
 en una silla de ruedas.
 No parecía pensar
 en la ausencia de sus piernas.
 El corazón en las manos.
 Una sonrisa serena.
 Armado de una escofina,
 iba puliendo la suela
 de un zapato, como artista
 que labra su obra maestra.
 ¡Buenas tardes!
 ¡*Deo gratias!*!
 dijo su voz campanera.
 Y esas palabras latinas
 dejaron mi alma tan llena
 de luz, de paz, de alegría
 y admiración, que apenas
 me atreví a seguir mirando
 esa contundente prueba
 de que hay un Padre que cuida
 para que nada se pierda.
 Me avergoncé del cuidado
 con que acunaba mis penas.
 Y me propuse imitar
 al jorobado sin piernas:
 ser como vivo incensario
 que alaba a la Providencia.
 Que el humo del “¡*Deo gratias!*”
 suba en espesa humareda.

Esto sucedió allá en Cláypole
 una tarde veraniega.
 ¡Bendito sea Don Orione,
 sembrador de aquella escuela
 en que aprendí a echar mis cuitas
 en unas manos inmensas!

(Empezaba a lloviznar
 cuando emprendimos la vuelta).

El poema se compone de 42 versos. Cuarenta son octosílabos. Los dos restantes, los del diálogo, son de cuatro sílabas cada uno, es decir, que entre ambos, recuperan el ritmo general. Es como un sencillo romance que describe una escena minúscula: la visita a uno de los talleres del Hogar Don Orione de Claypole y el fugaz encuentro con uno de los internos, un “jorobadito”, que no consiste sino en un saludo. Es el saludo el que se vuelve epifánico.

Catorce versos preceden al saludo. Luego del mismo hay dos partes más. La primera, reflexiva, tiene diecisiete versos. La última nos da un contexto del relato en el que los dos últimos versos toman una distancia mayor sobre un aspecto sensible del recuerdo.

En la primera parte del poema, la voz poética es una pura mirada que se introduce en el mundo del jorobadito. Lo contempla en su trabajo y observa con detalle el taller, las herramientas y la obra. Al mirarlo, lo aprecia como un artista (labra su obra maestra) pero también un guerrero (la escofina es su arma). Lo contempla en sus limitaciones: no tiene piernas y está en silla de ruedas. Pero también en su grandeza: “El corazón en las manos./Una sonrisa serena.” Este par de versos describe la totalidad de la persona en su interioridad exteriorizada: pone el alma en el trabajo, serena, alegremente. Es por esa sonrisa que puede el poeta incorpóreo afirmar que “no parecía pensar/en la ausencia de sus piernas.”

De pronto, la mirada se transforma en voz y saluda.

Es, justamente, la “voz campanera” y el saludo “*Deo Gratias*” lo que despierta al poeta de su estar curiosamente vertido hacia afuera. No hay más diálogo. El jorobadito se ha transformado en maestro ausente con una mínima lección. Para el que era puro ojo, es el oído el sentido que permite una auténtica experiencia auto trascendente. El mirar lo situaba como dominador de la escena. El oído lo deja inerte y lo problematiza. Un campanazo lo despierta.

En primer término, el poeta despierto se vuelve hacia sí, se demora en su propio sentir y describe las sensaciones que el saludo le produjo: luz, paz, alegría y admiración. Ahora casi se avergüenza de su mirar curioso. Pero más todavía de sus actitudes para consigo y sus límites, esa auto conmiseración que nombra casi maternalmente: “acunaba mis penas”. El recuerdo del jorobadito artesano alegre se hace magisterio y catequesis. Vivir en acción de gracias, como ofrenda de incienso. Agradecido a la Providencia, al Padre que cuida que nada se pierda. Y agradecido a Don Orione que ha sabido poner esa escuela.

La mínima anécdota se convierte en una “imaginación de inocencia” al modo que lo piensa Paul Ricoeur. La imaginación de inocencia, para Ricoeur, es un “esquematismo afectivo producido por el corazón” –ese espacio transicional entre *bios* y *logos*- en su búsqueda de armonía, es decir, en su éxodo del conflicto interior hacia una vida mejor, desde la disponibilidad para el otro pobre, extranjero, huérfano, viuda. Las imaginaciones de inocencia se transforman tanto en símbolos como en relatos o rituales al pasar de la experiencia individual fundante a significaciones compartidas por una comunidad. Funcionan tanto como mitos, al explicar situaciones provenientes del pasado y abrir esperanzas, cuanto como utopías que lanzan a la acción desde el futuro imaginado. Ofrecen posibilidades de diálogo abierto con esas alteridades que han producido la imaginación (Ricoeur, 1982). Pensarse inocentemente, imaginarse inocente, es aquí, para Fermín, pensarse sin el peso de sus tristezas, viviendo eucarísticamente, confiado a la Providencia para hacer su tarea.

Son varios los temas que la tradición ha ofrecido para que Fermín pudiera versificar. Es poco probable que “el jorobadito” sea un eco por oposición de “El jorobadito” de Roberto Arlt. Es mucho más fácil encontrar los ecos de la liturgia en el saludo, “*Deo Gratias*”, lo mismo que el incensario o la campana; y del evangelio en la mirada de la Providencia como Padre y éste visto desde sus “manos inmensas”. Esta figura será recurrente en la iconografía de Fermín. No es algo menor recordar que “el abandono a la Providencia” es la actitud fundamental del discípulo de San Juan Bautista de La Salle, como lo recuerda nuestra Regla hoy, basada en los estudios del P. Rayez publicados en los tiempos en que el poema pudo haber sido compuesto (Rayez, 1955).

Podemos, incluso, reconocer el proceso penitencial que se da en el poeta: un entrar en sí que produce confusión, vergüenza y que lleva al propósito de enmienda y a la acción de gracias que sigue a la confesión que es el poema completo.

Como al comienzo del poema, el paisaje exterior hace eco del interior. En los primeros versos el cielo era tan invasor como él. Al terminar, el cielo llora serenamente las lágrimas que el poeta no ha derramado.

II.3.3. EL DIARIO DEL VIAJE AL SEGUNDO NOVICIADO (1956)

Se trata de una carpeta “*Stella*” de cartón negro, tamaño 20x24 cm, con cordón negro. Sin indicaciones por fuera. No hay título en el comienzo (ADAP A-O-3-5-015). El manuscrito, hecho con distintas tintas, tiene 27 páginas. Dentro de la carpeta hay, además, varios papeles sueltos²⁴. Estos objetos perdieron su lugar original en la carpeta hace mucho por lo que es difícil encontrar siempre el contexto que, sin embargo, aparece bastante claro para varios de ellos. Cada página está encabezada por un monograma que consta de una cruz y las letras J M J J, una en cada ángulo. No hemos conocido otros Hermanos que lo hicieran de este modo por lo que se trata, con certeza, creación suya. Jesús, María, José son las tres primeras letras; la última es por Juan Bautista de La Salle²⁵.

El viaje está narrado en detalle, tanto lo que va aconteciendo cuanto sus reflexiones. Así hasta llegar a Zaragoza. De allí hasta Madrid todo se vuelve telegráfico. Un día de malestar estomacal en Madrid le permite retomar su trabajo con más detalle (4 de enero). El relato termina en Berriatua, la ciudad natal de su padre. La última página reproduce el acta de su bautismo. Premeditadamente o no, el diario queda configurado como una peregrinación a las fuentes bautismales de su padre.

Hemos optado por tomar sólo unas páginas, las que dan cuenta detalladamente de cinco días en una de las primeras semanas del viaje. Luego añadimos otra de los días de Barcelona, la

²⁴ Estos son: una imagen de la Virgen de Begoña (página de una publicación del Colegio Santiago Apóstol de Bilbao en sus 50 años), horarios del ferrocarril San Sebastián-Bilbao-San Sebastián (a partir del 1 de octubre de 1956) con anotaciones marcando la bajada para ir a Berriatua, un plano de Ávila que tiene adosado, sujeto con un alfiler, un calendario con las visitas que hizo en enero en el viaje a Bordighera (en un costado hay anotaciones sobre Bordighera: Clavale, Golondrinas, Mar, DIOS, Na. Sa., Frutillas), un boleto de los autobuses “La Esperanza” de Elgoibar a Marquina (parte del trayecto de Berriatua a Bilbao), una stampa del Niño Dios con su Madre que por detrás dice: “Servir siempre a Jesús y tener gran confianza en María Sma.” Firma del H. P. Víctor, octubre 1928, un plano a mano alzada de Asís, dos recortes de diario con fotos de Asís, una stampa de Santa Lucía, una hojita con anotaciones de direcciones y atractivos en París (revista Catéchistes, algunas iglesias y museos...).

²⁵ La hipótesis, sugerida por el H. Pedro Echeverría, puede corroborarse en un par de hojas sueltas escritas a máquina en otro cuaderno. Allí ha trabajado sobre el poema “Palabras para un vitral”. En el ángulo superior izquierdo ha trazado a mano la cruz y luego ha puesto: “JMJ JBta.”. Así en ambas hojas.

Lo mismo en otro cuaderno, manuscrito, “Colón”, de fabricación chilena. En la tapa ha escrito “+ Littérature française. Fermín Gainza E. 1943 » Son pocas páginas las que están destinadas a esos apuntes (tuvo que abandonar los estudios universitarios por su enfermedad). En cada página del curso de literatura está la + y las iniciales JMJ debajo de ella; en una línea inferior JBta.

navidad celebrada en Monserrat. Ellas, además, incluyen poemas junto al relato. Vamos a reproducir el texto día por día e ir intercalando la interpretación.

(Pág. 1) 9/12/56: 2º Domingo de Adviento

Mañana: En la mañana ayudé a Misa. Cuatro. Sermones en italiano. Para todos los gustos. Dos Misas con orquesta: es algo feroz. Unos músicos que han estado quizá qué cosas con sus caras avinagradas, ahora se ponen a tocar la infaltable pseudo avemaría de Schubert y otras cosas por el estilo.

Proyecté unos versos²⁶.

En un rincón de los ojos retenían algo.

*Yo que estuve tantas veces en el Calvario
gritándote que bajaras de tu Cruz.*

*Yo que estuve tantas veces como soldado
mirando sin comprender quién eras Tú.*

*Yo que estuve tantas veces como verdugo
taladrando tus manos con mi pecar (con mi maldad).*

*Ahora estoy ayudándote con tu misterio
como la Magdalena y como Juan.*

*En la vinajera del agua pongo mis lágrimas
y en la del vino pongo mi corazón.*

*Y ahora quiero perderme cual agua y vino
para que Tú me transformes un poco en Dios.*

(Pág 2.) Por la tarde recé algunas Horas. Regusto de la Epístola de San Pablo: a sorbitos.

2 Bendiciones con Rosario antes.

Mirar el mar. Recordando el verso del salmo: "*Quid est tibi mare quod fugis?*" El mar huye. Al parecer es cierto. Somos nosotros los que huimos hacia adelante. He leído un poco el prólogo de "*Los hombres no son islas*" de Merton. Ideas profundas como el mar. Somos inquietos. Somos tormentosos. Anhelamos la paz.

Espero la puesta del sol. Maravillosa.

Completas en el casillero.

Hace apenas dos días que Fermín zarpó de Buenos Aires, el 7, viernes. Comparte un camarote con un vasco, el Sr. Gregorio Arambarry, natural de Éibar, que conoce Berriatúa, el pueblo natal de su padre a donde nuestro hermano parece peregrinar. El tema de la búsqueda del padre, del origen, está presente desde los primeros párrafos.

²⁶ No fueron recogidos en *Casi puro rezo*. Probablemente porque no pasaron de "proyecto de versos".

Sus compañeros de viaje más inmediatos son tres Hermanos. Uno de La Salle, Ramón Alfonso (Ramón Martínez Negrete, 1914-1985), una persona algo mayor que Fermín pero con un carácter diametralmente opuesto al suyo: un verdadero *bon vivant*, hábil para la política y las transacciones. Ambos iban al Segundo Noviciado. Los otros compañeros son dos Hermanos del Sagrado Corazón españoles que, desde Buenos Aires, iban a España por vacaciones²⁷.

Habiendo muchos ministros ordenados en el viaje y no pudiendo concelebrar, las misas se multiplicaban. Y Fermín se ofrecía todas las veces que podía para acolitar. Observemos el lenguaje estético proliferante: los sermones son “para todos los gustos”, la orquesta es “feroz”, los músicos tienen “caras avinagradas”, la meditación sobre la epístola es un “regusto”, la meditación sobre el mar narrada en clave visual, el comentario del libro hecho metafóricamente, y el cierre del día mirando el ocaso.

No hemos de pasar por alto, por otra parte, un cierto aire de superioridad en el tono de la escritura del diario. Aquí, claramente, respecto de los músicos. En otros párrafos será respecto de sus interlocutores. ¿Algo de orgullo intelectual? Probablemente forma parte del *Stimmung* de nuestro Hermano (Heidegger, 1980, p. 151), esa disposición afectiva, su “encontrarse” ontológico desde el que se abre al mundo²⁸. Tal vez hay tres disposiciones que son permanentes en este período de su vida: esta especie de aire de superioridad, una tristeza flotante y la apertura esperanzada.

En medio de todo esto, el proyecto de poema que expresa la experiencia del acolitado. El primer verso es oscuro: “En un rincón de los ojos retenían algo.” Algo ha visto, algo llama su atención. Sus ojos, son, además, memoriosos. Hay una especie de paralaje, tal vez: el rincón no es de los ojos sino de la acción que los ojos miran: la acción de mezclar agua con vino.

En la tradición lasallana, Fermín habrá aprendido que en el momento del ofertorio conviene enseñar a los niños a identificarse personalmente con las ofrendas, simbolizando el pan nuestra corporalidad, nuestras acciones exteriores, y el vino nuestra interioridad. Aquí, Fermín, separa lágrimas y corazón, como dos actitudes en tensión que ya hemos visto en el poema “*Deo Gratias*”. Consciente de que en el sacrificio eucarístico asistimos al mismo Calvario, se identifica

²⁷ Uno de ellos, David Fernández, fue luego, habiéndose retirado de su congregación, profesor mío en el Colegio De La Salle y sigue frecuentando la escuela con sus nietos. Él me ha aclarado algunos detalles del viaje.

²⁸ En efecto, desde *Ser y tiempo* en adelante, el filósofo alemán ha señalado el carácter afectivo del Ser-ahí y el sentimiento de la angustia como una presencia de la nada que nos rodea, sobre todo bajo la figura de la muerte. Esa amenaza del “ya no ser será” vencida por el “poder ser” de un proyecto. Uno de esos proyectos puede ser el arte.

con los personajes que rodean a Jesús crucificado: los judíos que gritan que se baje, los soldados que se burlan, los verdugos que lo clavan, la Magdalena y Juan. Y siente en sí la contradicción de ser pecador y apóstol, tensión poetizada como lágrimas y corazón. Como en el poema anteriormente analizado, el acto del ofertorio se transforma en relato de inocencia: perderse para ser divinizado, como el agua que se pierde en el vino.

La epístola de ese domingo era Romanos 15,4-13 (Solesmensibus, 1930, p. 305). Fermín la vuelve a meditar “a sorbitos”. Es un “regusto”, un placer que vuelve. La perícopa abre y cierra con el tema de la esperanza sostenida por las Escrituras y por el don del Espíritu. En el medio, una serie de recomendaciones para la ética comunitaria.

Fermín ha estado rezando la Liturgia de las Horas durante el día y lo hará durante todo el viaje. No hemos podido establecer con certeza a qué Libro de Horas se refiere, aunque si fuera sencillamente el *Liber usualis*²⁹, el salmo 113 corresponde a las Vísperas del domingo (Solesmensibus, 1930, pp. 259-260). Cita de memoria ya que el texto tiene el verbo en pasado (“*quod fugisti?*”). Podemos pensar que escribe por la noche, después de las Completas, o por la mañana, todavía recordando. El oleaje del mar contemplado largamente desde la cubierta lo lleva a pensar sobre sí y extiende su pensamiento sobre el conjunto de la humanidad: “huimos hacia adelante”. Esto confluye con el comienzo de la lectura del libro de Merton que ha elegido para el viaje. Entre las islas y el mar, Fermín prefiere pensar que los hombres somos como el mar: tormentosos y en busca de paz. La paz es algo recurrente en sus poemas. Lo mismo que la figura de la tempestad. Podemos poner fácilmente en paralelo la tormenta con las lágrimas/agua/humanidad y la paz con el corazón/vino/divinidad.

10/12 Lunes

²⁹ Fermín, al menos en los tiempos en que lo conocí, amó mucho la Liturgia de las Horas. Le dedicó siempre mucho tiempo a su rezo. A veces, cuando el día no le dejaba tiempo para hacerlo en comunidad, las rezaba todas juntas a la noche. No por cumplimiento sino por el gusto de hacerlo. Amaba los salmos. Su libro preferido era, claro está, el *Alabemos al Señor* en el que había trabajado tanto. Pero tenía también la versión oficial de varios tomos, la reducida “para los fieles” y la versión francesa que le gustaba mucho y con la que rezaba algunas horas más cuando tenía tiempo: *Prières du temps présent*.

En cuanto a las oraciones de los años cincuenta, las comunidades de Hermanos no usaban la Liturgia de las Horas. Tenían unos libros de comunidad con oraciones bastante más pobres y repetitivas. Fermín siempre les tuvo poco aprecio, al menos por los comentarios que hacía. De manera que no hemos podido encontrar testigos que nos explicaran qué libros podía estar usando Fermín en este viaje. Entre los libros que conservó hasta el final de su vida hay un *Missel Quotidien et Vespéral*, de origen belga, de 1955 (ADAP A-O-2-3-009) que es muy probablemente el libro que buscamos. Está muy usado y conserva dentro una estampa con unos turnos para la oración en el Segundo Noviciado de Bordighera en 1957.

Ayudé 5 Misas. 4 de difuntos. Una de la feria: isla de Adviento en un mar de *Requiems*.

Después leí un poco. Escribí tres tarjetas postales. Almuerzo a las 11.30.

Tarde. A las 12 llegada a Santos. Algo maravilloso. Cerros cubiertos de vegetación de un verde intenso. Una rada muy protegida por la gran isla en la que está edificada Santos. Una fila de rascacielos protegiendo una ciudad chata. Techos de tejas rojizos entre los árboles y palmeras. Un puerto (¿mar, río?) que parece un lago. Montes verdes, azules en la lejanía. Aguas tornasoladas por el aceite. Aguas azules en la lejanía. Cerros maravillosos.

Calle de entrada con 2 controles. Olor a pescado. Pescados muertos en un canal de aguas negras. Pescados muertos aplastados en la calle esmaltada de escamas sucias. Gente en la gama blanco-negro. Carga y descarga de pescado en lanchones. Bananas verdes. Un muchachito vende tajaditas de sandías rubías: siento unas ganas de comprarle una. Tomamos un tranvía sin paredes laterales. Sin boletos. Visitamos el Cerro de Montserrat. Hacemos el viacrucis en unas estaciones hermosas tiznadas parcialmente y muy chorreadas de esperma. Entre estación y estación: niños rubios, muy rubios; niños negros, muy negros, jugando en grata compañía. Nos piden “*santinhos*”. Las gradas de piedra interrumpen de cuando en cuando por un plano ligeramente inclinado. Sudamos. Vegetación que invita a quedarse mirando. Árboles y flores desconocidos. Bananeros. Casuchas de madera que parecen de nacimiento. Obreros negros y morenos arreglando el camino. Una pareja sube en penitencia con una vela delgadita de un metro y medio de alto. Ella entra de rodillas en la ermita. Una imagen sencillita de Na. Sa. de Monserrat o de cualquier parte. Exvotos sencillos: fotografías, sobre todo de novios y de primera comunión. Flores de género. Exvotos de cera: pies, manos y otras “presas” humanas de cera. Instrumentos ortopédicos.

Y un panorama estupendo. Islas, penínsulas, montes... una jugarreta de la geografía.

De vuelta visitamos la Catedral: vitrales de Munich, muy hermosos. Entro en la Iglesia del Sagrado Corazón (jesuitas): nada especial.

Me quedo mirando a los cargadores de pescado. Al rato no siento el olor. Un negro con pantalón de baño muestra un cuerpo que parece de bronce. Maneja el canasto de pescado como un papelerero.

Nos reembarcan. Me quedo mirando el agua, los montes. Empiezo a rezar el Oficio de Difuntos. Converso unos minutos con unos Padres Salesianos. Hablan de compras. Luego dicen: “Vamos a otro lado a ver algo más interesante...” Sigo mirando esto y pensando. ¿Será posible que Río sea mejor que esto según dicen...?

Barcos y botes repletos de gente atraviesan el “río”... Un altoparlante desde la otra orilla transmite canciones y avisos brasileiros.

Refresca. Corre un viento frío. Sale el barco. Sirena de despedida. Se van encendiendo las luces de la calle. Las luces fluorescentes de la avenida de la playa. Reflejos.

Intento proyectar unos versos para Santos. Pero me vencen los ojos y el silencio.

Imposible detenernos en cada detalle del diario. Pero el privilegio de la vista entra aquí en conflicto con el olfato. El párrafo es maravilloso en su sencillez. El olor a pescado tiñe toda la visita al puerto de Santos. Eso hasta poder entrar en una cierta comunión con su pueblo. Una comunión por la vista. La mirada pasa, tren y caminata mediante, del paisaje a la gente. Primero los niños, los rubios y los negros; en el camino, los obreros, luego la pareja promesante en el contexto de los exvotos que hablan de la mística popular; por último, los cargadores de pescado y la fascinación con uno de ellos, un negro “con pantalón de baño” que “muestra un cuerpo que parece de bronce” y “maneja el canasto de pescado como un papelerero”. Allí, concentrado sobre el movimiento de este cargador olvida el olor a pescado por un momento. Es como si saliera del mundo arrebatado en la visión.

Dos elementos más deberíamos señalar para seguir adelante. Por un lado, la cuestión de los vitrales. Lo anota al pasar. Son vitrales alemanes que representan la vida de la Virgen, modernos. La preferencia de Fermín por el arte sacro moderno es clara y será motivo de discusión permanente durante el viaje, consigo y con otros.

El otro detalle es el recuerdo del breve diálogo con los salesianos (presumiblemente italianos). Su memoria fija dos cuestiones: las compras y la búsqueda de “algo más interesante”. Parece un comentario desdeñoso, algo de esa disposición a la que nos referimos anteriormente. Pero la raíz del mismo está en su fuerte convencimiento evangélico. Por una parte, él no ha querido comprar ni una tajada de sandía. Es consciente, como lo será siempre, de su pobreza. No podemos saber hoy con qué dinero contaba para viáticos y, en realidad, no interesa. Porque, lo tuviera o no, Fermín siempre trató de comportarse como si no lo tuviera. No por ahorro (ya que su generosidad en la liturgia o en las limosnas es célebre) sino por conciencia de pobreza, “la religiosa y la de origen”, como le gustaba decir. Por otra parte, su mirada sobre el paisaje lo tenía cautivado y no podía comprender qué otra cosa más interesante podían buscar aquellos hombres.

No tenemos versos de ese día. Hubieran sido muy hermosos.

(Pág. 3) 11/12 Martes

Amanecemos en Río. Por la escotilla, veo algunos rascacielos. A pesar de estar cansado me levanto a las 5. Salgo a la capilla; visita breve. Después a cubierta, miro y miro. Montes curiosísimos. El Corcovado, el Pan de Azúcar. La Bahía.

Empiezo la oración de la mañana mirando el Cristo del Corcovado. Se ve amarillento en una variedad de nubes.

A las 6.10 el Padre López, cmf, me invita a ayudarlo a Misa. Ayudo dos más. Al mismo tiempo se celebran en los altares laterales. Todas de difuntos. Todos tienen ganas de bajar.

Un chofer ha venido a ofrecerse, entre otros, para hacernos excursionar. Los precios oscilan entre 200 y 150 cruceros. Nuestro hombre nos baja a 120.

Nos va mostrando los edificios y las calles. Arquitectura vieja y nueva. En esta última, rascacielos hermosísimos. Playas.

Empezamos a subir el cerro Santa Teresa. Arquitectura colonial. Después el camino se va tornando más y más bello. Los árboles de verdes inverosímiles. Negritos. Y la serpiente de cemento se mete por vericuetos imposibles hasta subir a 700 metros de altura. En las vueltas vemos un panorama de ensueño. Llegamos a una explanada. Y me quedo con la boca abierta. Indescriptible. La ciudad, los alrededores, la Bahía.

Río es una ciudad para soñar. Arquitectura imponente, funcional, aprovechando un jardín de esos que Dios hizo cuando estaba con ganas. Subimos una escalinata hasta el Cristo.

La estatua del Cristo Redentor es de una serenidad admirable.

Intento unos versos. Me arrodillo para encomendar al Sagrado Corazón a todos mis parientes y amigos:

Majestuoso y sereno³⁰:

Señor.

*Dominando los tiempos y las islas distantes
con su abrazo de amor.*

*Allá abajo sus hijos, sus hermanos los hombres,
buscan pan con sudor.*

*Allá abajo hay ovejas que se aturden perdidas
huyendo del Pastor.*

*Y entre el cielo y la tierra, Él presenta al Padre
toda la creación.*

*Toda la obra paterna ya recapitulada
en el nido de su Corazón.*

“Laetentur insulae”...

¡qué maravillosas islas

unas que quedan frente a
la bahía de Río!

³⁰ Versos publicados en *Casi puro rezo*, pág. 196.

La estatua está cubierta de mosaicos triangulares. Color blanco levemente verdoso. Algunas manchas por causa del agua. Pedestal oscuro de piedra lustrada.

“Desde la punta del Corcovado
mirando abajo parece un sueño”...
Un pueblazo aquí, otro más allá
y una mar inmensa que nunca se pierde...
Paisajes.... del Corcovado

con mil distintos tonos de verde!” Con razón los brasileños tienen la bandera verde.

Bueno, realmente, Río es más bello que Santos. Un compañero de viaje habla de la obra del hombre que embellece el paisaje... ¿Para qué discutir? El Paraíso fue dado a Adán para que lo trabajara. Y sus hijos han hecho de todo: mamarrachos y obras de arte.

(Pág. 4) Bajada. De nuevo el estupor de la vegetación. Helechos a todo sol. Algunos arborescentes. Palmeras y mil árboles desconocidos. Unas flores de un rosado tirando a rojo esmaltan el camino. Un negro barre con una flore de palmera vieja. ¡Qué magnífico gusto ha tenido el Nuncio de su Santidad para establecer su nunciatura a media montaña!

Ya en la ciudad, los compañeros compran. Miro. Vamos a una casa de cambio. Voy al correo para echar unas cartas.

Y nos reembarcamos. Almorzamos rápidamente. Hago la acción de gracias mirando al Cristo del Corcovado por la escotilla cercana a nuestra mesa.

Subimos a cubierta y nos quedamos mirando. Montes, isla, playa.

“Poema para las islas de Río³¹”
¡Alégrense hermanas de cabellera blanca!
Hasta ustedes no llegó el hombre para
estropear su hermosura con sus casas.
Ustedes son barcos azules inmensamente llenos
de árboles, de poemas y de sueños,
donde me gustaría vivir y morir un tiempo.
¡Alégrense hermanas de cabellera blanca
porque –gaviota- junto a ustedes va volando mi alma!

Las montañas de Río van quedando en la buena. El Cristo desaparece y reaparece entre las nubes. ¡Nubes de Río! De esas que dan a Dios una gloria inmensa.

Voy a rezar un poco a la Capilla. Dormito. Tengo los ojos llenos de casitas de maqueta, de nubes, de islas.

³¹ Publicados en *Casi puro rezo* (Gainza, 1982, p. 196) suprimiendo las exclamaciones de los últimos versos.

Bendición: dos rosarios. Escribo un rato en cubierta mirando el mar. La puesta de sol. Aquí ese Señor se acuesta sencillamente. Apenas si les da las buenas noches con su luz a las nubes.

El mar está bastante agitado.

Después de cenar, miramos el mar. Conversamos con un Padre de Betharram que subió en Río. Hay ahora doce sacerdotes a bordo.

Es el deseo de ver quien lo levanta. Lo primero es visitar al Señor pero el destino es la cubierta. “Miro y miro”. Otra vez el privilegio de la vista que no se cansa de mirar. Igualmente, en la mañana, encontrará tiempo para tres misas. El verde y el Cristo del Corcovado lo cautivan y a ellos vuelve una y otra vez. El paisaje le resulta tan enorme que pierde las palabras: “indescribible.” Por un momento, sólo puede nombrar los objetos. Después puede empezar a pensar en la ciudad.

Pero el corazón del relato se dilata en tres poemas. Dos suyos y otro que es sólo un juego con la zamba de Polo Giménez, “*Paisaje de Catamarca*”. El primero es un momento de oración formal, de rodillas “para encomendar al Sagrado Corazón a todos mis parientes y amigos”. Es un poema de doce versos. El conjunto se presenta, en la mayor parte, como una combinación de versos alejandrinos y heptasílabos. Una proporción semejante se realiza, en el primer par, entre un heptasílabo y una palabra sola que valdría por tres sílabas. Los últimos cuatro versos alteran un poco el conjunto: el noveno tiene catorce si consideráramos dos hiatos; el décimo es heptasílabo haciendo un hiato en “creación”; el siguiente es alejandrino y el último es decasílabo. Podría pensarse que el ritmo que se produce, ritmo quebrado, imita el camino ascendente al Cristo, los meandros del camino descritos por Fermín. Incluso podríamos pensar que el último verso, más largo que los demás versos pares, señala la tranquila posesión de la llegada al Corazón junto con toda la Creación reunida allí. Porque esa es la experiencia que está transmitiendo: la del Señorío de Cristo “majestuoso y sereno”, condensada en su nombre sobre todo nombre: “Señor”. Domina sobre tiempo y espacio, cielo y tierra. Por debajo los hombres que trabajan y andan perdidos. Por encima el Padre a quien Jesucristo le ofrece todo reunido en su Corazón. Hay allí al menos dos figuras recurrentes en su producción pictórica: la del Corazón, del que era un gran devoto; y la de los brazos abiertos ofreciendo todo el mundo al Padre, recapitulando todo en sí.

El tercer poema toma pie en el paisaje visto desde el mar. Ya había hecho un pequeño recuadro que señalaba la alegría que le habían causado las islas vistas desde el Cristo. En una hipálage retoma el salmo: “alégrense islas”. Del mismo salmo 97,1 arranca el último poema del

día. La experiencia estética de la contemplación de las islas “de cabellera blanca”, vistas a la luz de la escatología explicada por Merton que está leyendo, le permite a Fermín pensarlas como un paraíso reservado (“hasta ustedes no llegó el hombre”) pero también, y sobre todo, como una imaginación de inocencia utópica. Es cierto que el poema no se abre sobre alguna alteridad. Aquí es el corazón solitario y orante de Fermín el que gana. Las piensa como un espacio “donde me gustaría vivir y morir un tiempo”, unos “barcos azules inmensamente llenos/de árboles, de poemas y de sueños.” Curiosa trilogía que une naturaleza, cultura y utopía. Es un refugio sí, pero un refugio en movimiento. Movimiento que, igualmente, parece carecer de una dirección definida.

Como en entradas anteriores, aparece también aquí la discusión estética. ¿El hombre embellece el paisaje natural o lo estropea? Está en el relato y tiene su eco en el poema. Decididamente, la naturaleza pasa por encima de las construcciones, le impone sus formas; así es para Fermín. Por eso puede elogiar las construcciones coloniales y los rascacielos “modernísimos”, lo mismo que el sitio de la Nunciatura. Pero de otras cosas piensa que son “mamarrachos”.

12/12 Miércoles

Despierto temprano. Hoy se adelantan los relojes de media hora.

Empiezo la oración de la mañana. Después ayudo tres Misas seguidas. Desayuno. Otra Misa. Ayudo a destapar la piletta de la sacristía. Voy a escribir a cubierta. Converso un rato con una monjita Hija de Santa Ana. Me habla de sus acólitos. De los cuatro sacerdotes que han salido de entre ellos. Voy a ayudar la Misa de 11 hs. Después rezo un poco y vuelvo a cubierta a escribir.

Durante el almuerzo, hacia el fin, hablamos de arte. Tres “clásicos” contra un “modernista”. Intento explicarme. Temen comprender. Durante el pase por la cubierta seguimos un rato con el tema. Me muestran el azul turquesa del agua; eso es arte! Intento explicar. Se van a dormir la siesta. Rezo un poco y vuelvo a escribir a cubierta. Lo hago en este momento (14.40 hs.).

Esta mañana llovió fuerte. Hacia proa se veían unas nubes negras. De repente se acercó la niebla y comenzó una lluvia horizontal. Cambié de lado de cubierta. Llovió hasta hace un rato. Ahora las nubes negras sobre un mar blanco se han quedado al Sur. Hacia el Norte, el cielo es azul, poblado de nubes blancas y grises. El mar es de un azul bruñido. Reflejos de nubes.

A las 3.30 hs., Bendición: asisten las monjitas.

A las 4.15 hs. “ensayo” con el salvavidas. Un niño da la nota culminante paseándose muy (Pág. 5) ufano con su salvavidas y su mamadera.

Después fui al Rosario y Bendición.

Luego leí un poco. Thomas Merton dice en *Los hombres no son islas* que algún día en una nueva tierra veremos los animales y las plantas de nuevo... Me alegra esta idea al ver las hermosas flores que mandaron a la Capilla en Río.

*Alegrémonos, hermanas flores tropicales³²
 porque nuestro encuentro de hoy
 se repetirá en los jardines celestiales
 bajo la mirada de Dios.
 He de volver a verte, hermana flor de ananá,
 con tus hojas teñidas de arrebol.
 He de volver a ver tu lila angelical,
 hermosa orquídea, y no
 con la suave nostalgia de este Adviento en el mar
 sino como una huella del Señor
 en el camino de oro de la eternidad.
 He de volver a veros, hermanas sin nombre,
 junto con una mariposa del cerro Montserrat
 de Santos y con otra verde, nocturna, que se posó
 en mi mano, emocionada, un instante
 en el Corcovado, cegada por el sol.
 Hermanas flores y mariposas tropicales,
 por un tiempo sólo: ¡adiós!*

Después he estado mirando el mar, mientras el sol se ocultaba entre nubes violetas. El mar estaba tranquilo, suavemente ondulado. Una ondulación a grandes brochazos. Pero una brisa cortaba esas olas en pequeños rombos, en pequeñas ondas. Y un reflejo del sol parecía un chorro de monedas de oro flotando en las aguas.

Después, se fue el sol. Las nubes se volvieron violetas, grises. El mar parecía de porcelana, casi sólido.

Hoy vi unos tres peces voladores.

Después de la cena, estuve mirando la luna y las estrellas. Busqué inútilmente la Cruz del Sur. Orión y Sirio me saludan desde arriba.

Oración de la noche. Completas en el casillero.

En esta mañana Fermín acolitó cinco misas. Dedicó tiempo a escribir y a conversar con una religiosa de la misma congregación que su hermana María. Pero detengámonos más bien en el

³² Versos publicados en *Casi puro rezo*, pág. 196, con mínimos cambios.

almuerzo. Ha sido una experiencia que mereció recordar. No ha sido la única: en el viaje habrá otras y habrá muchas más durante su vida. Son cuatro personas. Podemos adivinar a Ramón Alfonso y a los dos Hermanos Corazonistas españoles. “Tres ‘clásicos’ contra un ‘modernista’.” Así se sentirá muchas veces, encerrado, intentando explicarse. No explica una teoría, *se explica*. Para él la discusión no es ociosa conversación de viajeros aburridos: es su vida lo que intenta explicar.

En efecto, si comparamos las ilustraciones de Fermín hechas en la Revista *El Cooperador* entre 1951 y 1956 (que son de las más antiguas que tenemos en Argentina, parecidas las pocas cosas hechas previamente en Chile y que se conservan) con las ilustraciones del *Hacia Cristo* de 1959 notamos una diferencia enorme. Podríamos pensar, sin poderlo certificar con precisión, que 1956-1957 es el momento de un paso decidido hacia formas menos realistas. Es, debemos suponerlo así, parte de su proceso de maduración personal y de su crecimiento en la fe al mismo tiempo.

Presentamos sencillamente dos viñetas para captar mejor este asunto.



Ilustración 1 En la Revista *El Cooperador*, 1951



Ilustración 2 En el libro de oraciones *Hacia Cristo*, 1959

Ellos “temen comprender”. ¿A qué le temerían? ¿Comprender el arte moderno es comprender el propio tiempo y los desajustes de la vida religiosa frente a él? La discusión ha seguido en cubierta. “Eso es arte”, le dicen señalando el mar. Fermín intenta explicar que no. Pero ellos prefieren dormir. Es el momento en que está escribiendo y piensa en todo esto. Sigue mirando el mar y sabe que la naturaleza no es arte.

Reza en la tarde con las flores de la capilla y su lectura espiritual. Aquí, la referencia al libro que está leyendo es expresa. El poema se llamará “Flores tropicales a la luz de Thomas Merton”, al publicarlo años después (Gainza, 1982, p. 196). Se trata de un poema con dieciocho versos muy irregulares en métrica. La rima en los versos pares agudos en “o” y en “a” es la más abundante, dándole un aire de alegría. Sólo hay un verso sin rima, “he de volver a veros³³, hermanas sin nombre”. Sin nombre y sin rima, flores múltiples y solitarias.

Abundan las imágenes visuales en una reunión “bajo la mirada de Dios”. Se trata de un volver a ver lo que visto dio placer: las formas, el color. Ahora han sido vistas “con la suave nostalgia de este Adviento en el mar”. El barco es lugar de nostalgia porque no se detiene. Pero es un lugar de Adviento porque Él viene cuando nosotros vamos o huimos hacia adelante, como lo había escrito unos días antes.

13/12 Jueves

Me levanté a las 5 y media. Una hora después empecé a ayudar Misa (3). Desayuno. Otra Misa. Celebraba el P. López, exalumno de la escuela de Florida, me mariposeaban unos versos³⁴.

*Aquel niño que aprendió a empujones los verbos castellanos,
hoy le hablaba en latín al Señor que tiene en sus manos.
Aquel niño que se embadurnaba con tinta los dedos,
hoy se los lava con agua y vino.
Y el hombre que ahora reza tan seriamente su Credo,
es el niño que balbuceaba el catecismo.
Aquel niño que hacía el signo “más” con tiza blanca,
dibuja cruces hoy con la Hostia Santa.
¡Cualquiera de mis niños, si Dios los consagra,
puede llegar a ser otro Cristo bajo corteza humana!*

(Pág. 6) Después estuve mirando el mar. Estoy amasando un poema para la espuma del mar.

³³ Hasta los años del Concilio Fermín usará casi siempre la forma tradicional del “vosotros”.

³⁴ No recogidos en *Casi puro rezo*. El P. López, claretiano, falleció hace pocos años en Rosario.

Pasé a escribir al salón de fumar. No molesta el humo; pero sí la música. Molesta y ayuda a escribir. Pero da un ritmo enloquecedor. Sin embargo, santa Cecilia, mientras tocaban los instrumentos los bailes de su tiempo, cantaba en su corazón al Señor de la eternidad. A ratos molesta más la charla.

A las 11 fui a ayudar Misa. Después leí un ratito.

En la tarde estuve leyendo a Isaías y dormitando en la Capilla. Me gustó eso de

“... tabernáculo para proteger contra el calor del día
y para refugio y abrigo contra el turbión y el aguacero” (Is. 4,6)

Admiré lo moderno que es Isaías en asunto de modas femeninas ¡o lo viejas y repetidas que son estas! (Is. 3,16-26).

Dos Rosarios y Bendición. Después, mirar el mar. La puesta del sol. Serena. Maravillosa. Lilas y violetas, dorado y anaranjado. Una puesta de arcoíris hacia proa. Unas gotas de lluvia. Un pez volador.

Poema para la espuma del mar³⁵:

*Como la esposa fiel de los poemas homéricos,
vas tejiendo y destejiendo tu bordado perpetuo.
Bordas rosas, serpientes, jazmines y cerebros
y luego los destrozas para empezar de nuevo.
Un momento parece que todo está perfecto,
que no hay que tocarlo más, como los versos,
que hay que envolverlo y guardarlo pronto; pero
viene la ilusión de que puede hacerse algo más bueno,
y se desteje el borrador y se recomienza el juego.
Y se mezcla la amargura del ensueño deshecho
con la alegría de tener siempre un vellón en los dedos.*

A las 4, me fui a tomar una taza de té con una rodaja de limón. Y dije dos palabras a un hombre muy sencillo que viaja solo.

Después de la cena, hubo un ensayo de canto. Gritaban con toda el alma y todo el cuerpo. Misa de Perosi (¡Que Dios lo perdone y le dé el descanso eterno!). A eso le agregarán la orquesta: ¡será “TOCANTE”!

Intenté rezar.

Me fui a acostar. Recé completas en la cama.

Un día muy lleno de momentos de oración: cinco misas, dos rosarios, la bendición con el Santísimo, la lectura espiritual, el oficio y los tiempos de oración personal. No ha de pasarse por alto el breve comentario del encuentro con “un hombre muy sencillo”. Nos habla del respeto inmenso de Fermín por las personas, sobre todo aquellas que no lucen, que son pobres o que

³⁵ Publicado (Gainza, 1982, p. 197) cambiando el “más bueno” por “más bello”.

pasan por dificultades. En contraposición a esto, el comentario sobre el coro que ensaya la Misa de Perosi (que acababa de fallecer)³⁶ y el comentario infatuado que ya espera.

Destacan en el día, dos poemas fruto de esos momentos. Por un lado, uno de los pocos poemas catequísticos de este viaje. Por el otro, un raro poema que es reflexión estética sin aparente mención religiosa.

En cuanto al poema que llamamos catequístico, es resultado de la experiencia de ayudar a misa a un exalumno de la escuela vecina a la comunidad a la que Fermín pertenecía. Los versos, largos, no tienen una métrica trabajada. Todos los versos tienen rima asonante con algún otro, pero no con un esquema regular. Está más cerca del verso libre, fruto del fluir de conciencia. Hay sí, el procedimiento tan típicamente suyo de la anáfora: “aquel niño que”, tres veces repetido. Es el asombro de la transformación del niño en sacerdote, la maravilla de promesa que significa un niño para su maestro. Así lo termina expresando admirativamente el último par de versos.

El segundo poema, en cambio, nace de la experiencia de contemplación del mar desde cubierta. El orden de las metáforas compara al poeta con el mar y éste con Penélope. Es el oficio del recomenzar en el tejer. Pero es, también, el oficio de la esperanza. Gracias a la inclusión de la “esposa fiel”, el poeta no es un iluso que destee borradores sin sentido. Busca hacer algo “más bueno” o “más bello”, como corrigió en la edición impresa. Tal vez sea de las pocas reflexiones sobre la poética que Fermín haya dejado por escrito. El poema incluye ese sentido de lucha ínsito en la obra de arte que Fermín destacará en otro poema que comentaré más adelante (y que ya estaba en las armas del jorobadito de Claypole). El arte es siempre trabajo. Implica el empeño del propio cuerpo. Y, sobre todo, la búsqueda interior. No hay mucho de espontáneo en ello. Tejer y destejer es la metáfora elegida. Pero junto al tejido está también el vellón del último verso, es decir, el material sin elaborar, lo nuevo por hilar, lo que significa todavía más trabajo. De la escena contemplada del mar al poema hay un tiempo de elaboración, de búsqueda, de opciones, con sus idas y venidas.

El poema tiene al mar como interlocutor. Éste, asimismo, puede ser como un desdoblamiento de la conciencia poética, pero también puede ser como un diálogo fraternal con una criatura a

³⁶ Lorenzo Perosi (1872-1956) compuso siete misas. No sabemos cuál sería la que ensayaban. Fermín siempre prefirió el canto llano a este tipo de polifonía más cercana a lo operístico.

quien se considera hermana y confidente en el largo viaje, un modo oblicuo de referirse al Creador.

24/12 Lunes: Vigilia de Navidad

Creo que esta mañana vi: “El patito feo” de W. Disney. Una maravillosa lección para las madres.

Por la mañana fui a la casa de la Sra. Ferrera, madre del H. Javier Manuel³⁷. No la encontré.

Visité Josepets en el barrio de Gracia. Espacio aprovechado.

Fui a la Residencia. Conocí al H. Henrique Justo de Brasil: inteligente y muy simpático. Desde Bonanova me acompañó el H. Cosme Francisco. Almorzamos en un sencillito comedor funcional.

De vuelta, me preparé para ir a Montserrat.

Fui a la estación: faltaban dos horas para la salida del tren. Aproveché para ir a Montjuich caminando. Estaba cerrado el Palacio del Museo Románico. Vagué buscando el Pueblo Español. Después vagué por él. Es una joya. Un muestrario de la España eterna. Enciclopedia de arquitectura y artesanía. Conversé con un estampador de géneros, con un muchachito en un taller de cestería, con un pintor y dos ayudantes en un taller de pintura. De no haber sido por la prisa de ir a Montserrat, ¡me habría quedado allí un mes!

Volví a la estación. Saqué el boleto. Compré 200 gramos de pasas y cuatro paquetitos de galletas.

En el tren, rezaba y comía pasas. Había un grupo de muchachos con zambombas y panderetas. Cantaron algunos villancicos. Me iba haciendo la ilusión de ir hacia Belén con los pastores, cuando el guarda me dijo que para seguir a Montserrat era mejor que me fuera en un vagón de más adelante...

En Martorell, subió un señor muy simpático. Cuando supo que iba hacia Montserrat, me dijo que él iba también allá (Pág. 14) cada año. Me mostró el libro de “Navidad en Montserrat” para seguir los oficios monásticos.

Llegamos y subimos al aéreo. Noche llena de estrellas. Cuando estuvimos fuera, contemplé el cielo negro, cuajado de estrellas brillantísimas. ¡Tocaban las campanas! 9.30 Subimos una torre en espiral y entré a la iglesia. Comenzaban los maitines: *Christus natus est nobis, venite adoremus*. La iglesia estaba casi llena ya; me fui a primera fila en los bancos reservados para los sacerdotes. Hacía frío.

³⁷ Joven Hermano catalán que había llegado como escolástico en 1954 proveniente del Noviciado Internacional de Bordighera.

25/12 Navidad

Esplendor de la Liturgia. Canto suave. Bellísimo. ¡Las lecciones!

A las 11.55: sermoncito en catalán. Canto de la genealogía

A las 12: Misa pontifical Polifónica, pero buena. Credo gregoriano I. *Incarnatus* polifónico.

¡El canto de la escolanía! Curiosidad, después del canto de la Epístola y del Evangelio, el Padre leyó el texto en catalán. Sermón en catalán.

Comunión dada por el Abad en el altar mayor y por siete sacerdotes en los comulgatorios. Interminable.

Laudes salmodiados. Desde la *Capítula*, canto. Terminaron a las 2. Beso a la Virgen.

Fui a tomar dos tacitas de café con las galletas que había traído.

Vagué un momento por la explanada. Un frío que pelaba.

Entré nuevamente en la iglesia. Por economía y por acompañar al Señor. Subí nuevamente al Camarín.

En todos los altares los sacerdotes celebraban Misas. Dos o tres seguidas. Son unos setenta sacerdotes.

Después la iglesia quedó en calma. Me fui a la capilla del Santísimo. Dormité.

Salí al atrio. Volví. Desde las 6, más o menos, empezaron de nuevo las Misas hasta las 9 ó 10. Salí a mirar el paisaje varias veces: hermosísimo. Picados fantásticos. Valle perdido en la neblina.

A las 8.30 tocaron para Prima y Misa de la Aurora. En el oficio, asistía una cuarta parte de los padres. Para la Misa ya había un grupo mayor. Cantaron los niños la Misa IX, Credo I. Formidable.

Salí un rato a caminar. Volví a la Sacristía y pedí a un Padre si podía visitar el Monasterio. Me dijo que el día no era muy propicio, pero que, por causa de la ocasión única que tenía yo, me mostraría un poco. Sacristía bellísima: frescos, muebles con maderas incrustadas. Sacristía abacial: ornamentos bellísimos. Claustros, pasillos, locutorios, repletos de arte y de gusto. La sala capitular es hermosísima. Conversamos de los benedictinos de Chile y de Argentina. Quería dejarme a almorzar, pero había demasiadas visitas. Y, por otra parte, me convenía tomar el tren de las 2.

A las 11.30 tocaron para tercia y tercera Misa. Magníficas.

Antes de bajar, caminé una media hora por el cerro. Había escalera y se me helaban las manos sosteniendo por turno el bolsón. Desde el cerro, el Monasterio se ve maravilloso: *URBS JERUSALEM BEATA DICTA PACIS VISIO*, está escrito en el frente.

La bajada por el aéreo es muy agradable. Cultivo de los campos: tierra roja, pequeñas explanadas con murallitas de retención.

Llegada a Barcelona: sentirse en un mundo raro, lejos de la PAZ.

Bendición en casa. Pesebrito en el comedor.

Si bien, como hemos dicho al comienzo, todo el diario se encamina a Berriatúa (o, al menos, así ha quedado configurado), Monserrat es una parada muy importante en esta peregrinación hacia el lugar del padre. En parte porque es Navidad. En parte, además, porque los santuarios marianos tienen para Fermín una relevancia particular. Así habrá poemas largos (que no podemos comentar en este trabajo) que recogen su experiencia estético-religiosa en Chartres y en Luján.

Estar en tierra española revestía para Fermín una coloratura emocional particular. De hecho, en todo su diario, la palabra “emoción” sólo aparece seis veces. La primera el 21 de diciembre: “Emoción de divisar la tierra española.” Nuevamente, al día siguiente, al ver la catedral de Barcelona iluminada. El 23, de nuevo, en la cantera del trabajo de construcción de la Sagrada Familia. Luego habrá que esperar hasta el 7 de enero, en el Alcázar de Toledo escuchando los relatos de los sobrevivientes del ataque. Y el 8, en Ávila, en el locutorio donde conversaron Teresa y Juan de la Cruz viendo la Trinidad. Por último, el 12 de enero: “Emoción de estar en la tierra de mi padre.” En el relato de navidad no comparece la palabra, pero la emoción se puede sentir.

La narración queda enmarcada con banalidades de la comunidad: *El patito feo* de Walt Disney que ha visto, tal vez en el cine del Colegio. “Creo que vi” ... “maravillosa lección para las madres.” Dos comentarios que señalan su desacuerdo. Luego relata una serie de visitas entre las que destaca el Pueblo Español y su encuentro allí con artesanos y artistas. Volvemos a encontrarlo inquieto por aprender y por ver cómo se hacen las cosas simples del arte, sobre todo el “arte sano”, como le gustaba referirse a sí mismo, siguiendo la broma de Atahualpa Yupanqui. También podemos apreciar un rasgo de su pobreza, tanto en la sencillez del encuentro con los hombres del pueblo cuanto por la comida elegida para la excursión.

La entrada del diario está llena de expresiones emotivas y de apreciaciones estéticas: “Esplendor de la Liturgia. Cuanto suave. Bellísimo.” “Misa pontifical Polifónica, pero buena.” “¡El canto de la escolanía!” “Después la iglesia quedó en calma.” “Salí a mirar el paisaje varias veces: hermosísimo. Picados fantásticos. Valle perdido en la neblina.” “Cantaron los niños la Misa IX, Credo I. Formidable.” “Sacristía bellísima.” “La sala capitular es hermosísima.”

“Tocaron para tercia y tercera Misa. Magníficas.” “Desde el cerro, el Monasterio se ve maravilloso: *URBS JERUSALEM BEATA DICTA PACIS VISIO*.”

Fermín goza con el canto litúrgico y la belleza artística del monasterio. Parece que los adjetivos le quedaran cortos. Incluso, si no lo conociéramos por el tono general del diario, podríamos pensar que ha participado de las celebraciones en un puro disfrute estético. Pero los renglones finales nos dan un resumen apretado de la experiencia: “Llegada a Barcelona: sentirse en un mundo raro, lejos de la PAZ.” Como lo hemos visto, paz es, para Fermín, una de las expresiones más sintéticas de su búsqueda espiritual. En la línea del *shalom* bíblico, esta herencia benedictina lo ha seguido toda la vida y ha preferido esta expresión para comunicar el sentimiento de la experiencia religiosa buscada, encontrada y atesorada con nostalgia en múltiples poemas.

El remate del final de la página vuelve a marcar, con un diminutivo, la distancia de la experiencia fragmentaria y elevada en la montaña con la prosaica vida de los Hermanos: “Pesebrito en el comedor.”

II.3.4. POR LAS CALLES DE QUITO³⁸ (1979)

Durante el SEL, seguramente, como en casi todos esos encuentros, se habrá ofrecido una visita a la ciudad. Con certeza lo han hecho para conocer los distintos lugares relacionados con la vida del Santo Hermano Miguel Febres Cordero. Ya el desplazamiento desde la escuela de El Cebollar hasta el Santuario, pasando por la Academia de Letras, cubre un buen arco de la ciudad y permite contactar gente de distintas extracciones.

El pobre, amigos míos,
en nuestra América Latina,
no está en la P del diccionario
sino en cualquier esquina.
Basta lavarse la mirada
del corazón en agua fría

³⁸ Publicado en *Casi puro rezo*, (Gainza, 1982, p. 1999). El original manuscrito en ADAP A-O-3-5-7.

y caminar sencillamente
 por nuestras calles pueblerinas.
 Basta lavarse los oídos
 del corazón, día tras día,
 y escuchar el clamor
 que sube en olas sucesivas.
 Basta dejarse iluminar
 por la Palabra viva
 que un día ha de juzgarnos
 si la hallamos o no, cuando escondida,
 en el dolor del hombre,
 su mano nos tendía.

Damos un salto importante en la vida de Fermín. Han pasado cosas importantes en su vida. Ha hecho un proceso de maduración espiritual muy grande. En 1979, era el Director del Noviciado en Villa Warcalde. Allí, los pobres, eran conocidos, vecinos con rostro y con historia: doña Rosario y su hermana, los vecinos del Canal, detrás de la propiedad de los Hermanos, don Páez y su señora, Roberto y sus papás. Eran pocos y venían de vez en cuando a pedir alguna ayuda de alimentación o de atención médica. Salir del mundo conocido y caminar por la Quito de aquel tiempo golpeó fuertemente su sensibilidad evangélica. Pero el poema no es una pura expresión inocente. También es respuesta. Tiene un interlocutor: “amigos”.

A esos amigos, Fermín les advierte que el pobre está en las calles. Presumiblemente, los amigos hablan del pobre como del objeto de un saber analítico y universal, como las palabras sueltas de un diccionario³⁹. En cambio, el poeta quiere señalar que se trata de otra cosa. Hay necesidad de un encuentro con el pobre. Un encuentro que requiere un cambio de sensibilidad: la

³⁹ Por aquellos tiempos, entre los lasallanos como en tantas otras congregaciones, la “cuestión de los pobres” era una batalla importante. Si bien el Instituto había sido muy claro en los documentos emanados del Capítulo de 1966-1967 y había ordenado a cada Provincia hacer un plan de conversión estructural al servicio de los pobres, las discusiones eran continuas en los Capítulos Provinciales. En América Latina se había hecho un gran trabajo de reflexión al que Fermín fue invitado por el H. Noé Zevallos. Así le respondió: “me he ido formando a tropezones y no tengo altura, el vocabulario, la filosofía y la teología que se está usando en la fabricación de documentos. Trabajo humildemente con los pies en la tierra y con lo que puedo leer.” (Carta al H. Noé Zevallos, 12 de marzo de 1975). Hay una cercanía muy grande entre el “trabajo humildemente con los pies en la tierra” y el “caminar sencillamente”. Para Fermín se trata de estar con los pobres, no tanto de hablar.

Se conserva entre los apuntes del CIL de 1968 una hojita con apuntes sobre una charla acerca del compromiso del Hermano con la educación popular, de la lucha contra los islotes de prosperidad, de la pedagogía revolucionaria... Fermín no conservó el apunte por las ideas sino por los garabatos que había hecho en él: guardas, animales, cruces, tramados, de inspiración precolombina. Probablemente los hiciera mientras escuchaba la charla (ADAP A-O-3-5-016).

mirada y los oídos de sus amigos deben “lavarse”. Y, además, hay que “caminar sencillamente” y “escuchar el clamor”.

Por detrás, la experiencia religiosa del encuentro con el pobre: la Palabra que es luz pero también es nuestro juez. La Palabra está escondida, hablándonos en el dolor del hombre. Escondida en él, ella nos tiende la mano.

La Palabra viva alude a Hebreos 4,12. La idea de que está escondida en el dolor del hombre y que nos juzgará, refiere a Mateo 25, 31-46. La figura del clamor que sube en oleadas sucesivas remite tanto a Éxodo 3,9 como al discurso de Pablo VI en Bogotá en 1968. La figura del pobre, tan evangélica, se cruza con los sentidos espirituales, concentrados en la vista y el oído.

II.3.5. TRES NOTAS DE UN VIAJE A PARAGUAY (1982)

El H. Pedro Portillo, paraguayo, había hecho su noviciado en 1973-1974 bajo la dirección del H. Fermín Gainza. Por eso, para su Profesión Perpetua, en Pozo Colorado (Chaco Paraguayo), el H. Fermín fue invitado a concurrir. Y allá fue. Era la primera vez que viajaba hasta la escuela “insignia” del sector, 300 kilómetros al norte de Asunción. Es un internado mixto para 300 niños de edad primaria (en aquel tiempo hasta los 12 años, hoy hasta los 15). Es propiedad del Vicariato Apostólico del Pilcomayo que está en manos de los Oblatos de María Inmaculada y ha sido regentado por los Hermanos de las Escuelas Cristianas desde el comienzo de su presencia en Paraguay en 1968. A ellos se sumaron las Hermanas de San José de Cluny unos años más tarde.

En el *Informativo Familiar* (Gainza, 1982) escribe una crónica de esos días que lleva el título “Tres notas de un viaje a Paraguay”. La reproducimos parcialmente, aunque se pierda algo del contexto, porque lo que nos interesa es la experiencia estético religiosa de la que da cuenta el poema. Presentamos también el mural pintado por el H. Roberto Echegaray frente al cual está rezando nuestro Hermano.



Ilustración 3 Mural del presbiterio de la capilla de la Escuela San Isidro Labrador en Pozo Colorado, Paraguay

Pozo Colorado⁴⁰

El sábado 9 de octubre, mientras rezaba la oración de la tarde en la capilla, se me ocurrió esta glosa del Salmo 143: quisiera que fuera un homenaje para el H. Roberto Echegaray.

“Bendito sea Dios, mi Roca”,
que me trajo a estas tierras
donde puedo rezar ante un signo
firme de su presencia⁴¹:
un altar que es un bloque hermosísimo
de piedra.
Una piedra que danza en un ritmo de incienso.
Una piedra que reza
en el gris de sus pliegues
retorcidos, con formas de flores cenicientas.
“El adiestró las manos” de Roberto
“para el combate”. La paleta
es escudo, los pinceles son lanzas y espadas;

⁴⁰ La escuela-internado San Isidro Labrador, obra de los Oblatos de María Inmaculada, fue la primera obra educativa encomendada a los Hermanos de La Salle en Paraguay, en 1968. El Obispo del Vicariato Apostólico del Pilcomayo, Sinforiano Lucas, era primo de un Hermano español fue quien medió para su llegada. Este obispo era también Oblato. Es una escuela de nivel primario en la que todos los alumnos son internos, hijos de familias esparcidas por el campo. Desde el comienzo es una experiencia intercongregacional que comenzó con los Oblatos y los lasallanos y pronto sumó a las Hermanas de San José de Cluny para la atención de las niñas internas.

⁴¹ Se trata de un altar de una sola pieza de más de dos toneladas. Una roca arenisca del complejo alcalino de Emboscada, sobre la Cordillera del Paraguay, a 39 km de Asunción. Allí fue encontrada por los HH. Roberto Echegaray, fsc y Erich Wieland, omi. Erich fue quien se encargó de la construcción de la Capilla, Roberto de la ornamentación. La transportaron en camioneta (con algunos percances) y la introdujeron con rollos hasta emplazarla. La característica de la piedra es que ha formado figuras circulares y elípticas que asemejan fumarolas.

La capilla fue construida en 1979 y consagrada por Mons. Lucas.

la muralla, mejor dicho, la idea
 es casi un enemigo contra el cual
 se lucha en forma despareja.
 Él preparó los dedos de Roberto
 -una araña que teje su tela-
 para crear la maravilla
 de esa humareda
 que convierte el altar en incensario
 o en una hoguera
 en que se inmola
 un bello Cristo de madera⁴².
 Con ese cielo lleno de humo de colores,
 “el aire se serena”,
 se hacen más suaves las voces de los niños
 y de los pájaros de afuera.
 Y uno comprende el salmo:
 “Él es mi amor, mi muro” que no cierra
 sino que me abre el cielo.
 “Él es mi escudo”, la defensa
 de la amargura,
 de las penas,
 de las dudas,
 de las guerras.
 “Señor, ¿qué es el mortal que tanto cuidas,
 el hombre en quien Tú piensas?”
 ¿Con qué pájaros y flores
 llenaste la cabeza
 de este Hermano que cambia una muralla
 en una puerta?
 “El hombre es semejante a un soplo,
 sus días como una sombra pasajera”.
 Pero el paso de un hombre
 a veces es la huella
 de tu Soplo, tu Espíritu,
 que ilumina su senda
 con una sinfonía de colores
 que son la transparencia,
 la traducción entusiasmada,
 de tu misma presencia.
 “Inclina los cielos y desciende.
 Tantea

⁴² El Cristo fue adquirido por las Hermanas de Cluny en España. Es obra de un escultor de apellido Garín. Hay, además, en la capilla, una estatua de la Santísima Virgen de origen alemán y otra de San José, obra de un imaginero paraguayo, Zenón Franco. Todas hechas en maderas de tonos semejantes, forman un conjunto armonioso a pesar de sus diferencias de origen.

las murallas y humearán.
 Estalla tus rayos y dispersa.
 Arroja
 tus flechas...”
 Pero tu fuego aquí
 juega de otra manera:
 como la zarza de Moisés,
 tu Hijo se quema
 sin consumirse, entre la llama de tu rostro
 y la llama simétrica
 del Espíritu Santo.
 Y el cielo es la muralla que se quiebra
 en un relámpago de luz
 violenta.
 Pura Pascua de luz
 que se condensa
 en un sagrario pequeñito,
 simple alacena
 del Pan de tu familia
 que es la Iglesia.
 Hay una frase en guaraní⁴³,
 una lengua
 tan misteriosa para mí
 como la música de grillos y de ranas que afuera canturrean.
 “Quiero cantarte un canto nuevo...”
 Pero la voz se queda
 muda volando por las nubes
 azules, verdes, rosas y violetas.
 “...Nuestros hijos como plantas
 que crecen”, gritan mientras juegan
 y con su canto
 me recuerdan
 el sentido
 de esta fiesta.
 Un hijo tuyo, un poco mío,
 quiere hacer su ofrenda perpetua.
 Y yo he venido
 a esta celebración de tu cosecha.
 He visto cosas lindas: la esperanza
 se va fraguando en una iglesia,
 una comunidad que va surgiendo
 en medio de la selva.

⁴³ La frase pintada en el mural está tomada de Mateo 28, 20: “*Che aime penedive opa árape*”, que significa “Yo estaré siempre con ustedes.”

“Feliz el pueblo cuyo Señor es Dios”,
 el Dios simbolizado en esta piedra.
 Feliz el hombre, nuestro Hermano Pedro⁴⁴
 -que quiere decir piedra-
 que te ofrece su vida
 sobre esta piedra.
 Dale, Señor, la gracia
 de la fidelidad y la firmeza
 para entregarse con tu Hijo, por tus hijos,
 sin dar la vuelta.

El poema da cuenta de un momento de oración en la capilla. Está rezando en el *Alabemos al Señor* el oficio del sábado por la tarde del tiempo durante el año. Allí está el salmo 143 que decide glosar. Al hacerlo comenta la experiencia estética en esta capilla y reflexiona sobre el acto de pintar. La oración/poema es una bendición al Dios Providencia. El Dios que conduce todas las cosas, como le gustaba nombrarlo a La Salle siguiendo a San Pablo (Romanos 8,28). El camino conduce al templo. Y en el templo, al altar.

El altar de piedra. El movimiento del camino y la solidez de la piedra. Pero también la solidez de la piedra y la apariencia de humo danzante.

El Dios del camino es también el Dios que “adiestró las manos de Roberto”. Aquí entra la reflexión sobre el acto de pintar comprendido como una lucha contra la muralla y la idea. El trabajo de que los materiales respondan a lo invisto, el esfuerzo para que lo logrado se aproxime a la idea. Una lucha desapareja: los materiales y la idea se resisten a la destreza del artista que siempre parece poca.

Del altar el poema pasa a la pared que también es humareda, y también llamarada. La pared se hace ventana al cielo. Por allí comprende que Dios es muralla, su amor y su defensa ante las penas de la vida (a contraluz está aquí el tema de la paz que tan querido le fue).

Y vuelve la reflexión sobre el artista con su cabeza llena de pájaros que transforma lo cerrado en abierto. El artista es un místico cuya huella (la obra de arte) es la “huella/de tu Soplo”, “transparencia/traduccion entusiasmada,/de tu misma presencia.”

⁴⁴ Pedro Portillo, el Hermano que haría sus votos perpetuos. Había sido novicio del H. Fermín y había participado del retiro preparatorio en Guadalajara, animado por el H. Fermín también.

Tras la descripción de la llamada de la pared, el poema pasa al mundo exterior donde el juego de los niños recuerda el sentido de la vida del Hermano y el motivo del viaje. Pedro/piedra es la figura de la entrega del Hermano en la construcción de una iglesia comunion en medio del monte chaqueño.

Es un poema lleno de cariño, tanto por Pedro como por Roberto. Ambos fueron formados de Fermín, ambos artistas también. Cariño, experiencia de oración, apreciación estética y pertenencia congregacional/eclesial se juntan en él.

II.3.6. EN GUADALAJARA (1982)

Ese año, nuestro Hermano predicó, en Guadalajara, el Retiro de preparación a los Votos perpetuos de la Región Latinoamericana Lasallana (RELAL) que resultó muy influyente en un grupo numeroso de participantes. Durante esos días escribió un poema que conservó siempre consigo. Está escrito a mano sobre lo que parece la corteza de un árbol, algo parecido a esa fina película que se desprende de las araucarias (ADAP A-O-1-2-3, folio 41). Lo conservó en su libro de oraciones (ADAP A-O-2-3-8), junto con fotos o listas de otros retiros y encuentros que había animado durante su vida.

Mi abuelo San Benito
amaba las montañas
Y mi padre La Salle
las amaba también.
Yo también las amo
y gozo con la música
del agua que desciende
con su canto caliente
y lubrica mis huesos sin dejarse beber
y en estas breves horas de desierto
-un desierto muy fértil-
tomo un sorbo de calma
para seguir la marcha
esperando decir
algún día mi AMÉN.

El poema tiene quince versos prevalentemente heptasílabos. Sólo dos escapan de la métrica: los referidos a la inmersión en el río. La rima es bastante irregular. Es bastante espontáneo y está destinado, al parecer, al uso privado para permitir conservar la experiencia. Recordó para Fermín un momento muy intenso de oración. Lo sabemos porque decidió guardarlo hasta su muerte, pero también porque en su libro de oraciones (ADAP A-O-2-3-8), como solía hacerlo en distintos momentos de su vida, anotó junto a los versículos del salmo que rezaba, la referencia precisa al día en ese río caliente (en el Bosque de la Primavera⁴⁵) cercano a la casa de retiro en Guadalajara. Encontramos tres anotaciones de esos días de julio.

“como tierra reseca y sedienta” (Salmo 62)
(y sin agua) Guadalajara, fuente, 3 de julio de 1982

“Gloria a la Trinidad, fuente fecunda,
 que en la Iglesia nos da como bebida
 el agua de la vida verdadera
 para adentrarnos en su vida misma”
 (Himno del mediodía del miércoles de Pentecostés)
Guadalajara, 14 de julio de 1982, junto al río caliente

“El hervidero de sus grandes aguas” (Cántico de Habacuc 3,13-19)
Guadalajara, 18 de julio de 1982. Los borbotones hirvientes del río caliente.

Resulta particularmente interesante el poema en cuanto que es uno de los que hacen referencia a una experiencia estética de inmersión en la naturaleza. Inmersión en el paisaje montañoso e inmersión literal en las aguas del río caliente. Como puede verse por las anotaciones en el Oficio, Fermín ha vinculado la experiencia del río con el hombre que necesita de Dios y lo busca, con la experiencia del Espíritu en el bautizado y con la Pascua. En el poema se refleja algo de esto en el amor por las montañas, símbolo de la elevación en la búsqueda y el hallazgo de “la calma”, variante del tema de la paz que acude al poema debido a la necesidad de la rima. La paz habla de la Presencia del Espíritu, fruto de la Pascua.

⁴⁵ Se puede ver, por ejemplo en <https://www.youtube.com/watch?v=wbOeESMtpgg>

II.3.7. ANUNCIACIÓN FLORIDA (2004)

En 2004, cuando el H. Luis Combes convence al H. Fermín Gainza de publicar los “rosarios con cláusulas bíblicas” en los que trabajaba desde unos treinta años antes, nuestro poeta decide poner en la tapa un icono del P. Marcelo Molinero, osb. Lo había descubierto unos años antes en una tarjeta, quizá en ocasión de la visita al Monasterio benedictino que estaba en Calmayo, Córdoba. Además, en la introducción, lo volvió a reproducir junto a una meditación y un poema suyo. El conjunto nos da cuenta de este ejercicio de oración hecho ante la imagen que reproducimos.



Ilustración 4 Anunciación. Tabla del P. Marcelo Molinero

“Rezar ante este icono, es asomarse a una ventana abierta hacia los cielos. Puede verse el azul lleno de estrellas tras la mano del Padre, tras el vuelo de la Paloma y también –en pleno día- en la estola del diácono arcangélico.

Pero el cielo desborda en la cascada del manto de María, en quien el Verbo va haciendo su morada misteriosa vislumbrada en la luz de tres luceros: impronta de la Santa Trinidad que marcan en María el triple sello de la fe, la esperanza y el amor y la convierten en un vivo templo.

María piensa, sería, en la alegría que le anuncia el celeste mensajero. Sus manos interrogan el sentido.

Como Moisés ante la zarza ardiendo,
 María escucha con los pies descalzos
 posados en la paz de un nuevo suelo
 donde surge el designio del Señor
 como un árbol florido: su proyecto
 de reunirnos a todos en su Hijo
 y convertirnos en su Pueblo nuevo.
 Proyecto dibujado globalmente
 que espera la señal del sí materno.
 Y María lo dice con sus ojos
 y la elocuencia fiel de su silencio.
 Rezar ante este icono, es descubrir
 la fuente de la paz y los senderos
 que llevan hacia el cielo nuestras vidas
 con la gracia y la fuerza de su ejemplo.
 Rezar ante este icono, desgranando
 los ‘alégrate’ frente a los misterios.
 Rezar ante este icono, recordando
 la alegría del Niño y su Evangelio,
 la luz de su enseñanza salvadora,
 sus dolores al peso del madero
 y la gloria de su resurrección,
 es recibir al fin un nuevo aliento
 para seguir viviendo día a día
 el proyecto de Dios en nuestro tiempo.
 Pascua florida, Anunciación florida,
 primavera filial de nuestro rezo.” (Gainza, 2004, pp. 5-7)

La meditación tiene dos partes íntimamente engarzadas. Lo refuerza la anáfora “rezar ante este icono”. Se trata, claramente, de la experiencia de oración ante el icono de la anunciación del

P. Molinero que se abre, sin motivo expreso, en un poema. La primera parte, la prosa, es descriptiva en su trama básica, pero tiene un parentesco semántico y léxico muy cercano con el poema. En la segunda, el poema en sí, las referencias bíblicas llenan todos los versos.

Se trata de una serie de veintisiete versos endecasílabos con rima asonante (e o) en los pares. La anáfora que relaciona formalmente prosa con poesía se repite tres veces en el poema y una en la descripción. Así, el conjunto queda dividido en dos grandes partes que, a su vez, tienen otras divisiones interiores.

Una primera parte incluye la descripción inicial del icono y los primeros once versos. Entre el verso doce y final podríamos señalar la segunda parte.

La primera parte, entonces, a la descripción visual del icono añade una interpretación tipológica de la escena: María ante el ángel es como Moisés ante la zarza, detalle subrayado por los pies descalzos; también es, oblicuamente, la nueva Eva en el “nuevo suelo”; el anuncio del ángel es el árbol que crece del brote de Jesé; y el árbol es el anuncio de la recapitulación de la humanidad que hará san Pablo. Cierra el trozo mirando de nuevo la imagen de María en respuesta afirmativa y silenciosa. Sobre el final, Fermín incluye una nota antropológica fundamental en su comprensión de la vida: la imagen trinitaria en el hombre. Aquí, en referencia a las tres estrellas que, tradicionalmente, representan la virginidad perpetua de María, sobre sus hombros y su frente. Para nuestro poeta, en cambio, son las tres virtudes teologales que, según Tomás de Aquino son como reflejos de la inhabitación del Espíritu Santo en el fondo del alma, infusos en las potencias del alma: “Así como de la esencia del alma fluyen sus potencias, que son principios de operación, así también de la gracia del alma fluyen las virtudes a las potencias del alma, por las que dichas potencias se mueven a sus actos.” (ST I-II, 110, 4, ad 1).

La segunda parte la delimitamos mediante las tres anáforas. Ellas dan el sentido que podría llamarse pragmático de la contemplación del icono: rezar el rosario ante el icono, como lo indican los versos dieciséis y diecisiete. Es una oración que imita el saludo del ángel: “desgranando/los ‘alégrate’⁴⁶”. Su sentido, se dirige hacia arriba y atrás en los versos doce al quince. Se trata de encontrar “la fuente de la paz” (otra vez el tema) y los senderos hacia el cielo. Pero es también un camino hacia adelante y abajo en los versos dieciocho al veinticinco:

⁴⁶ Fermín, en su libro, propone una traducción moderna del Ave María, que retoma su forma previa al Concilio de Trento y la completa con versículos bíblicos: “Alégrate María, llena de gracia. El Señor está contigo. Tú eres bendita entre todas las mujeres y bendito es el fruto de tu vientre, Jesucristo.” (Gainza, 2004, p. 19)

encontrar los caminos para seguir viviendo el proyecto de Dios a la luz de los Misterios de Cristo. Cierra con la alusión primaveral (la fiesta es el 25 de abril, cerca del equinoccio de primavera) en la Pascua de Jesús, en la Anunciación a María y en el florecer de oraciones.

Hay en el poema un gran cuidado formal que es signo del trabajo sobre la experiencia de oración con el icono. Del cuidado y la demora en la oración, en la reflexión sobre la oración y en la formulación del conjunto del librito. Son apenas setenta y cuatro páginas pero representan el punto de llegada de más de veinte años de investigación⁴⁷, ensayo pastoral y, sobre todo, oración.

II.3.8. REUNIÓN DE ELEMENTOS: LA UNIFICACIÓN DE LA VIDA EN TORNO AL PROYECTO: EL DRAMA DE LA VERDAD

En el sobrevuelo que hemos hecho sobre los papeles personales de nuestro Hermano Fermín Gainza hemos podido descubrir algunos caminos y pasos importantes, además de constatar la íntima vinculación entre experiencia estética, oración y expresión poética. Por encima de esto último, sobre lo que hemos insistido ya y a lo que volveremos más adelante, interesa ahora atender al proceso interior que nombramos como “el drama de la verdad.” Encontrar la verdad sobre nosotros mismos, sobre el hombre, en nuestra vida. Como afirma claramente el Concilio, la verdad sobre el hombre nos ha sido ofrecida en Jesucristo y allí la encontramos, en nuestra vida, porque “con su encarnación se ha unido en cierto modo con todo hombre.” (GS 22). Por esto, lo que intentamos hacer es poner de relieve la totalidad de lo humano en un fragmento, en la particularidad de una historia personal⁴⁸.

La expresión “drama” se deriva, para este caso, de la comprensión que Bernard Lonergan tiene del patrón dramático de la experiencia (Mark D. Morelli and Elizabeth A. Morelli (Editors), 1997, pp. 111-122). Como lo expresa él mismo en *Insight*, más allá de la liberación estética y de la creatividad artística, para el hombre, “*his first work of art is his own living.*” (Mark D. Morelli and Elizabeth A. Morelli (Editors), 1997, p. 112). Los patrones son, para Lonergan, una instancia

⁴⁷ Fermín dejó entre sus cosas una carpeta con apuntes coleccionados y trabajados sobre el asunto (ADAP A-O-3-5-14).

⁴⁸ Salvando todas las diferencias y distancias, nos inspiramos en el trabajo de H. U. von Balthasar en *Gloria*, donde propone cristianos con distintos estilos en una clave de estética teológica y teología estética. Nos hemos interesado particularmente en el volumen relativo a los estilos laicales (Balthasar, 1986).

algo difícil de definir, sobre todo por su dinamismo y por su enraizamiento y complejidad en la corporalidad, la sensibilidad y la espiritualidad humanas. El fluir de la conciencia del hombre existe continuamente y no implica mera sucesión sino también dirección. Fundamentalmente, la dirección está dada por acabar lo que emprende, en lo que pueden descubrirse motivos y propósitos. En esos motivos y propósitos es discernible el patrón dramático de una vida.

Cada uno de nosotros desarrolla un papel, un rol, entre las *dramatis personae* del complejo teatro universal. El problema existencial reside en que el papel no nos es asignado previamente. “*The characters in this drama of living are molded by the drama itself*” (Mark D. Morelli and Elizabeth A. Morelli (Editors), 1997, p. 113). Nuestros personajes son, hasta cierto punto, proyectos imaginados para el drama de la vida, proyectos sobre los que vamos tanteando la *performance* en un proceso auto correctivo de ensayo y error. Descubrimos y desarrollamos nuestros personajes o caracteres entre los posibles roles que la vida nos presenta, nos ofrece o, a veces, nos obliga a asumir. Hacemos estas elecciones bajo presiones afectivas grandes, de acuerdo a los criterios que nos hemos ido formando.

Estos criterios para la decisión forman parte de lo que suele llamarse “proyecto de vida”. Fermín trabajó sobre esto en el Segundo Noviciado. Según él mismo lo dice, sus raíces estaban ya en su plan de vida realizado en el noviciado en 1937. Y tenemos la suerte de conservar en el archivo el cuaderno en el que fue anotando, en un arco de treinta y cinco años, su propia comprensión del mismo. Se trata de un cuaderno pequeño, marrón (ADAP A-O-2-3-20)⁴⁹. Una cruz hecha con cuatro trocitos plásticos azules es su única identificación exterior. Dentro, el desarrollo del Proyecto Personal hecho en el Segundo Noviciado de Bordighera en 1957. Una estampa de Nuestra Señora de la Trinidad⁵⁰ (Blois) y un anagrama cristológico con unos versos de la última estrofa del Himno de Ascensión “*Salutis humanae sator*”: “*Tu, dux ad astra et semita, sis meta nostris cordibus*” (Tú, jefe y camino hacia las estrellas, sé la meta de nuestros corazones), sirven de carátula.

⁴⁹ Está forrado con el mismo material que el *Manual de piedad*, el libro de oraciones de la comunidad antes del Concilio, que conservó toda su vida.

⁵⁰ Una devoción muy propia de Fermín y de algunos Hermanos franceses. Conservó una estatua de esta advocación en su cuarto hasta la muerte.

El núcleo del proyecto está en el Himno Cristológico de Efesios: “Por El tenemos los unos y los otros el poder de acercarnos al Padre en un mismo Espíritu” (Efesios 2, 18). O, según la sistematización de Fermín:

- Orientar mi vida hacia el Padre,
- En Cristo Jesús,
- Por la moción del Espíritu Santo,
- en un clima mariano-ecclesial.

El texto completo del Himno del Plan de Dios está copiado en el cuaderno, subrayando las referencias a cada persona trinitaria. Luego, siguiendo su propia sistematización, con la ayuda de algunos textos de autores que ha copiado, por ejemplo de Columba Marmion, hay unas precisiones acerca de qué significaría esto para él; y, luego, unas páginas más adelante, los medios que utilizará para vivirlo.

Pero sobre el texto de 1957, escrito en estilográfica de tinta negra, diagramado y sin tachaduras, evidentemente resultado de un borrador previo, se aprecia una corrección hecha en bolígrafo azul. Y la corrección, que aparece cuatro veces en distintos lugares, reza: “Entrega” donde antes decía “Orientar mi vida al Padre” y “Cristo se entregó por mí” en una de las oportunidades. La más trabajada de las páginas es la que lleva por título “Morir al pecado” (Romanos 6,3-13). En ella da cuenta del cambio de perspectiva que obró en Fermín la dirección espiritual del P. Félix Casá en los años setenta. El texto original decía: “Tengo que apartar, con la gracia de Dios, todos los obstáculos a SU PLAN en mí.” Y señala como principales obstáculos dos vicios: la sensualidad y el egoísmo. Luego, abre, como en un cuadro sinóptico, dos apartados en sensualidad, una virtud y un vicio: castidad y pereza. En cuanto a la castidad, anota: “‘Para que fuésemos santos e inmaculados ante Él’ (Efesios 1,4). Inclinationes particulares; modestia de los ojos, lecturas, arte. [La corrección subraya el ‘ante Él’ y añade “Lujuria”]”

En cuanto a Pereza, anota: “‘Para alabanza de su gloria’ (Ef. 1,12). Levantada; orden en el trabajo; divagación. Pérdida de tiempo; decisión.

A la derecha de egoísmo, anota “Egocentrismo. ‘A Él... lo puso por cabeza de todas las cosas en la Iglesia’ (Efesios 1,22). Timidez. Dominio de mí mismo; vanidad; abnegación; generosidad; crítica. Envidia; juicios temerarios; pesimismo.” Finalmente, a pie de página,

“LEALTAD con Dios y conmigo: iluminar los rincones y aplicar el remedio. Consultar sobre la mortificación”.

Una gran corrección hace un círculo sobre egoísmo y marca flechas hacia todos los sectores: castidad, pereza, egocentrismo, timidez, vanidad, envidia, pesimismo”. Un recuadro atraviesa el escrito resaltando “Abnegación y Generosidad” y en él escribe: “ENTREGA. CRISTO SE ENTREGÓ POR MÍ”. Una flecha con forma de rayo une el recuadro con el círculo trazado

La tinta de estas correcciones es la misma con la que está escrito un Via Crucis bíblico del P. Roguet que ha traducido a continuación. La caligrafía, más abierta que la primera, revela que el texto ha de ser de los años setenta, período cordobés de la vida de Fermín, tiempo durante el cual colaboró con el P. Félix Casá, redentorista especializado en Biblia con quien fueron grandes amigos. Cuando termina ese Via Crucis, encontramos el siguiente texto que data del 31 de diciembre de 1982, día de su 62º cumpleaños. En ese momento, animaba el retiro para los Hermanos Mayores del Distrito, siendo él Visitador Auxiliar, en comunidad de Gobierno con los HH. Genaro Sáenz de Ugarte y Remigio Rohr. Dice así:

“Padre de mi Señor Jesucristo,
aquí me tienes
revisando mis sueños:
lo que pensé allá por 1937, 1951, 1957.
En Bordighera (1957) me entusiasmé con la carta de San Pablo
a los Efesios.
Especialmente el HIMNO de tu PLAN.
Y soñé volar por ahí.
Después vino la crisis de los 40.
El P. Casá me ayudó a ver
que todo fallaba por mi egoísmo.
Empecé a remontar.
No quise retocar más mi plan.
Comprendí que todo se salvaría
ENTREGÁNDOME EN TUS MANOS, PADRE.
Vinieron los repliegues de mi egoísmo.
La vida me llevaba como un torbellino.
Un torbellino en la paz del Noviciado.
Con algunos pasos de entrega ayudado por la necesidad de
ayudar a otros.
1968: CIL de Roma: la formación.
Descubrimiento de tu huella trinitaria en las Reglas y demás
documentos.
1980: SIMPOSIO DE LA ORACIÓN

Nueva luz.
 Y ahora, quisiera hacer –ofrecerte-
 un proyecto más simple
 para 1983 y los años que vengan.
 Quiero retomar la intuición de 1957:
 ENTREGARME AL PADRE
 EN CRISTO JESÚS
 POR LA MOCIÓN DEL ESPÍRITU SANTO
 EN UN CLIMA MARIANO-ECLESIAL.
 Reconozco que eso fue una gracia.
 Pero la vasija de barro en que cayó era demasiado egoísta:
 faltaba la dimensión comunitaria
 faltaba la dimensión misión
 y faltaba el realismo de aceptarme realmente
 Quisiera, con tu gracia,
 retomar ese sueño
 a partir de mi realidad, mi historia, mi edad (62)
 en una comunidad concreta: la de gobierno, para SERVIR EN
 COMUNIÓN Y PARTICIPACIÓN
 para una MISIÓN concreta: SERVIR
 SERVIRTE “que el Señor pueda obrar siempre con mucha
 libertad en y por nosotros” me escribió Genaro para mi cumpleaños
 de hoy. Lo recibí como una gracia tuya.
 SERVIRTE A TI, SANTÍSIMA TRINIDAD,
 PADRE
 HIJO
 Y ESPÍRITU SANTO
 procurar tu gloria cuanto me fuere posible
 y Tú lo exigieres de mí.
 Por manos de María, Madre de la Iglesia.”

Hay un cuadernillo suelto en el que ha hecho la revisión del proyecto en 1987. Allí nuevamente ha recorrido su vida y anotó algunas fechas significativas:

- 1930, el descubrimiento de “HEC” sobre lo que ya hemos comentado en la biografía.
- 1935 marcó el ingreso al noviciado menor de Ñuñoa, donde se identificó con el H. Albert⁵¹ y deseó ser como él.

⁵¹ Gracias al aporte del H. Gabriel González, archivero del antiguo Distrito de Chile, sabemos que se trata del H. Jacinthe-Albert, fallecido en Albi en 1953. Había ingresado con 14 años al *Petit Noviciat* de Pibrac en 1890. Llegó a Chile en 1895 y permaneció allí hasta 1939. En la década del 20 fue reclutador vocacional. Más allá del encargo, tanto el H. Gabriel como el H. Rodolfo Andaur y el H. Enrique García, me contaron que este Hermano fue muy apreciado en el Distrito por su santidad de vida y por la cercanía con los aspirantes, novicios y jóvenes Hermanos.

- 1951 está señalado como el año del descubrimiento de la doctrina lasallana sobre el espíritu de fe.
- Una serie de encuentros van jalonando su profundización en la comprensión de los salmos: el noviciado y los salmos en latín; los años 40 y los salmos en castellano en Chile; el H. Serafín Lattanzi en los años '50 y los salmos cantados en castellano en Florida, Argentina; los salmos escuchados en St. Severin en París; el P. Félix Casá, biblista argentino, profesor del noviciado de Córdoba, y la escritura conjunta del Ensayo de Libro de Horas para Educadores llamado “Alabemos al Señor” en 1961-62.
- Otras personas que anota como importantes en su vida, pero sin añadir nada al nombre: sus padres, su hermana María, su prima Teresa, los HH. Nicet Joseph, Michel Sauvage, Pierre Lauby y Miguel Campos.

Tras el poema citado, en las dos páginas siguientes, algunas precisiones hechas en 1991 y 1993, centran su atención sobre la oración como lucha, como combate, a partir de una nota de la *Traduction Oecumenique de la Bible* a Colosenses 4,12 que, seguramente, estuvo meditando el día en que hizo la revisión de su proyecto, según costumbre de aquel tiempo, en un retiro. Las anotaciones giran en torno a varios versículos del Nuevo Testamento en los que aparece la expresión de la oración como combate y tres iconos: Abraham y sus tres huéspedes, Jacob luchando con el ángel y Moisés intercediendo ante Dios. Todo esto se refuerza con una reflexión sobre un punto de la *Regla*⁵² sobre la que anota el deseo de ahondar la oración para ayudar a los novicios y a los Hermanos mediante la explicación de las riquezas de ese texto.

Es muy fácil apreciar el proceso vital de este hacerse de Fermín como un proceso de autenticidad y responsabilidad progresivas en el que el criterio fundante es la preocupación por el otro como criterio propio y central de la conciencia moral (Figuerola Turienzo, 2011). En esto consiste el drama de la verdad: en la auto apropiación de la propia identidad descubierta y actuada durante la vida. Esta auto apropiación es una mayéutica interior: nos abre camino para encontrar un fundamento existencial distinto del sentido común y de la pura teoría. Es la verdad encontrada en nosotros mismos, actuada en nuestra propia existencia. Es una objetivación

⁵² El texto citado es: « *Les Frères s'attachent à pénétrer le sens de leur Règle ; ils l'étudient et la méditent pour en assimiler les richesses et l'esprit qu'ils font passer dans leur vie ; ils son convaincus qu'en y étant fidèles, c'est à Jésus-Christ qu'ils suivent et qu'ils servent.* » (R 147)

conceptual que explicita la dinámica de nuestra conciencia capaz de conocer la verdad y de actuar moralmente de acuerdo a valores por los que hemos elegido (Figueroa Turienzo, 2012).

El P. Figueroa afirma con claridad que “ya es hora de que se le reconozca el lugar que ocupa el corazón en la persona humana y se le otorgue un rango semejante al de la voluntad y el entendimiento.” (Figueroa Turienzo, 2013, p. 190). A lo largo del examen de los textos autobiográficos de Fermín que hemos ido leyendo fuimos testigos del lugar masivo que los sentimientos tienen a la hora de atender, entender y apreciar la realidad, lo mismo que en el momento de tomar decisiones. También hemos podido ver la escritura de un hombre que conoce sus sentimientos y puede nombrarlos distintamente. No hemos de olvidar que, para Lonergan, siguiendo a Dietrich von Hildebrand (Hildebrand, 1997), los sentimientos son respuestas intencionales a valores (Lonergan, 1988, pp. 36-39) y operan en relación a una imagen, a una persona, a un objeto aprehendido o a una decisión a tomar. Son ellos los que van a dirigir nuestro curso de acción.

El proceso del propio drama existencial, si se transforma en un desarrollo de la propia verdad, va haciendo que los sentimientos se integren en un proceso intencional que se encamina hacia la última dilatación de nuestro mundo afectivo, el enamoramiento de Dios. Y, establecido este dinamismo, se convierte en el origen de las operaciones humanas (Figueroa Turienzo, 2013, p. 207). Es un drama de autenticidad creciente en el que el valor es la nueva orientación de nuestra conciencia. En el caso de Fermín, según lo hemos visto, es el valor religioso el que le permite sentir el mundo de un nuevo modo, comprenderlo a la luz de la Palabra de Dios, valorar sus acciones desde allí y tomar decisiones cada vez más coherentes con su proyecto.

Hay momentos de gracia especial a los que Fermín se refiere. El momento vocacional, el año 1951, el segundo noviciado en 1957, el CIL en 1968, el encuentro con el P. Casá, el simposio sobre la oración en 1980. No resulta difícil ver estos pasos como conversiones sucesivas. Para Lonergan, como lo desarrolla el P. Figueroa, las conversiones son saltos verticales, no lógicos, que son efectuados “por los símbolos que subyaciendo a nuestras defensas lógicas alcanzan nuestro horizonte imaginativo, nuestro centro afectivo, nuestros corazones.” (Figueroa Turienzo, 2013, p. 213). La conversión más profunda es aquella por la que el estar enamorados de Dios se sitúa en nosotros como un deseo de auto constituirnos en fuente de valor para los demás, en un principio de experiencia, de intelección y de acción. “Una persona es autotranscendente cuando puede quebrar su aislamiento y actuar no solo para sí sino también para otros.” (Figueroa

Turienzo, 2013, p. 214). Tras esta conversión moral vendrá la conversión afectiva que transformará personalmente los sentimientos, pasiones e intereses centrándolos en los demás.

No sería difícil tampoco relacionar estos pasos sucesivos con los estadios de la fe descritos por James Fowler (Fowler, 1995)⁵³. Según su estudio, existen siete etapas en el desarrollo de la fe como conducta psicológica básica (sobre la que se puede desarrollar la fe sobrenatural) que coinciden con los estadios del desarrollo social de Erikson y tienen íntima relación con los períodos cognitivos de Piaget y el desarrollo moral de Kohlberg. Esta teoría del desarrollo de la fe hunde sus raíces en la tradición constructivista, siendo convergente con el planteo antropológico y epistemológico de Bernard Lonergan.

La fe, comprendida desde esta posición, tiene una historia hermenéutica. El creer viene descrito por una serie de características particulares: tiene que ver con la comprensión y postula un nuevo modo de comprensión de Dios, del mundo y de sí mismo, cada vez nuevo y mayor: para Fowler, la fe es un saber, un saber constituyente (*constitutive knowing*).

“Faith is the process of constitutive-knowing underlying a person’s composition and maintenance of a comprehensive frame (or frames) of meaning generated from the person’s attachment or commitments to centers of supraordinate value which have power to unify his or her experiences of the world thereby endowing the relationships, contexts and patterns of everyday life, past and future with significance.” Fowler, citado (Streib, 1991, p. 31).

La fe, en su crecimiento, tiende a unificar todas las dimensiones de nuestra vida que se presenta, para él, como un campo de fuerzas. Así, para ese proceso de unificación y dotación de sentido, Fowler postula distintos estadios que refieren a diferencias cualitativas estructurales (modos de pensar) (Streib, 1991, pp. 26, nota 7). La estructura operacional de la fe⁵⁴ continúa teniendo siempre las mismas funciones pero, acompañada por la actividad afectiva y emotiva, va

⁵³ Tampoco podemos ahondar en esta otra perspectiva, pero resultaría muy fecundo mirar todo esto desde la comprensión ricoeuriana de la identidad narrativa.

⁵⁴ Esta estructura implica siete aspectos: una forma lógica; una asunción de roles; una forma de juicio moral; lazos de conciencia social; una comprensión del lugar de la autoridad; una forma de coherencia del mundo; un funcionamiento simbólico. Y también tres dimensiones: conocer, valorar y comprometerse. Pero no deberíamos interpretar que estas sean una sistematización de las operaciones de la fe. Fowler no consiguió formalizarlas (Streib, 1991, p. 162).

modificándose en su calidad (Streib, 1991, p. 27). Una secuencia de transformaciones reconstructivas de la persona completa en su fe⁵⁵:

- Una fe indiferenciada en la infancia
- Una fe intuitiva proyectada en la niñez temprana (dos a seis años)
- Una fe mítico literal en la niñez (siete a doce años)
- Una fe sintético convencional en la adolescencia (trece a veintiún años)
- Una fe individuante reflexiva en la juventud (veintidós a treinta y cinco años)
- Una fe conjuntiva en la adultez (treinta y seis a sesenta años)
- Y una fe universalizante en la madurez (después de los sesenta años).

Si prestamos atención, son más o menos los cortes que hemos podido escuchar en el poema de Fermín revisando su proyecto de vida. Y podemos localizarlos también en las modificaciones de su modo de ir viviendo los acontecimientos de la vida en los documentos autobiográficos analizados. Así podríamos comprender que sus veintiún años lo encontraron con el noviciado realizado pero en medio de una enfermedad que lo llevó a estar un año en cama, a perder el horizonte de la misión en las escuelas para recuperarlo en las casas de formación. Así, su fe individuante comienza a desarrollarse en un ambiente altamente concentrado y reflexivo en el que encontró, según los testigos del tiempo, mucho reconocimiento y gran libertad para investigar y actuar. El tiempo que reconoce como el año en que empezó a descubrir a La Salle, 1951, es, precisamente, el de sus treinta años, el tiempo en que “se cerró la ventana”, como lo dice en otro poema autobiográfico. El paso a la fe conjuntiva lo dará entre Florida y Bordighera y, sobre todo, con la ayuda del P. Félix Casá. Allí empieza a darse su auténtica conversión moral y se abre camino su conversión afectiva. Los poderosos símbolos creados en ese tiempo son parte de su lucha por entregarse en las manos del Padre a las personas con quienes vive. Vino a completar este paso el descubrimiento de la antropología personalista que estructuraba la *Regla* lasallana de

⁵⁵ Se trata de un proceso contextualizado (con-textual-izado, para resaltar la importancia de los textos en él). Y ese proceso implica el desarrollo de las competencias cognitivas (Piaget) y morales (Kohlberg), lo mismo que sociales (Erikson) y la resolución de los núcleos problemáticos del yo (Freud). Además, en el proceso, interactúan, descentrando al sujeto, tanto los contenidos como los contextos de la fe: los relatos y sus contextos; los símbolos y sus contextos; los rituales y sus contextos; los otros y sus contextos; la cultura y nuestra inserción en ella con sus contextos. La narrativa de sí es el lugar de la elaboración de este proceso.

1967, lo que él llama “tu huella trinitaria”. Será la base de su re comprensión antropológica⁵⁶ y la base de la constitución de muchos símbolos renovados tanto para la explicación de los temas de la vida cristiana como para la obra plástica. Un descubrimiento intelectual se transforma en descubrimiento afectivo y moral. Nuestra *Regla* de 1967 y la *Declaración sobre el Hermano en el Mundo Contemporáneo*, de ese mismo año, tienen una fuerte impronta de personalismo, fruto de la pluma del H. Paul Jourjon, aunque no exclusivamente. De esa concepción de lo humano como encarnación, vocación y comunión, han sido traducidas, reduciendo lo humano a nuestra vida concreta, las dimensiones constitutivas de la identidad lasallana como misión, consagración y comunidad⁵⁷. Estos tres ámbitos de apertura o dimensiones de lo humano, de nuestra vida, deben ser pensados sin dualismos ni monismos, en una interrelación profunda, dialogal, tensionada, de unidad en la diferencia. Esta tríada estructuró la *Regla* posconciliar en muchos detalles textuales y en el conjunto, dándole gran unidad (Jourjon, 1969); y ese conjunto ha continuado estando presente, con mayor o menor suerte, en las nuevas redacciones de la *Regla* de 1987 y 2014.

1980, sus sesenta años, es el momento del Simposio de la oración y de la apertura de su vida a los compromisos internacionales. Así se abre un proceso de universalización de su fe, de creciente comunión y simplificación tanto en la escritura como en el dibujo. Simplificación que no es, como en el poema pudiera entenderse, empobrecimiento de elementos. Por el contrario, la complejidad de las relaciones de los elementos crece, las alusiones se multiplican y todo se concentra. Menos es más. La dinámica de la fe adulta implica, para Fowler, que nuestro devenir en el tiempo, con nuestros cambios físicos y de inserción cultural y afectiva, vayan interactuando dialógicamente y en múltiples tensiones conflictivas a resolver, nuestras operaciones de creer y

⁵⁶ Hemos de suponer, básicamente, que la formación filosófico teológica de Fermín estaba enraizada en el tomismo (la formación clásica del Manual de Dogmática que obligadamente estudiaban los Hermanos) y que poco a poco había ido abriéndose a la *Nouvelle Théologie* y a algún autor alemán (resulta difícil poder listar con certeza cuáles pudieron ser sus lecturas), sobre todo a su regreso del viaje al Segundo Noviciado, en asociación con el H. Roberto María y, más todavía, tras el CIL y con el impulso posconciliar, en asociación con el P. Félix Casá. En todo caso, la visión personalista del hombre que estructuró la *Regla* en el Capítulo de Renovación postconciliar a través de la pluma del H. Paul Jourjon fue ocasión para una síntesis que ayudó a nuestro Hermano toda su vida.

⁵⁷ Notemos de paso una cierta tensión creada por los mismos textos de la Declaración y la Regla entre unos “elementos” o unas “dimensiones” de nuestra identidad. No son expresiones equivalentes. A veces, cuando se nombran los “elementos” se hace mención de cinco: la consagración bautismal y religiosa laical; el carácter apostólico y consagrado de la comunidad; la misión con su carácter específico que es el servicio de los pobres; la unidad entre la educación y la evangelización en la misión; la excelencia no exclusiva de la escuela como medio educativo. Como se puede apreciar, estos elementos implican en su interior una complejidad todavía analizable. La reducción a tres dimensiones no debería hacer perder su riqueza.

valorar. Junto a ellas están los centros de valor, las imágenes de poder, las narrativas maestras, todos ellos dotados de poder estructurante para nuestra fe. Y, subyacente, la dinámica de nuestro inconsciente. Pero, dentro de este conjunto, las expresiones simbólicas tienen una significación especial: son condición y son expresión de la fe (Streib, 1991, p. 48). Son su condición en el sentido de que median o crean el contexto de otras mediaciones para la auto comprensión, la comprensión del mundo, de su significado y valor.

Las expresiones simbólicas (figuras literarias, narraciones maestras, imágenes, espacios, figuras históricas...) despiertan y modelan la fe. Por esto mismo las tradiciones religiosas custodian imágenes y metáforas confiables de lo divino o, como preferiría decir Paul Tillich, de la ultimidad. La fe opera, trabaja con las representaciones simbólicas. La simbólica de la ultimidad genera una imaginación creyente que nos permite visualizar y orientarnos en la vida cotidiana. Esa imaginación creyente atrapa las condiciones de ultimidad de la existencia, unificándola en imágenes comprensivas que dan forma a nuestro pensar, a nuestro valorar y a nuestro actuar. Las expresiones simbólicas tienen una función de mediación para la auto comprensión y su sentido segundo nos permite asimilarnos a lo simbolizado al hacernos partícipes en esa realidad (Streib, 1991, p. 104). El poema es siempre lenguaje puesto “en estado de emergencia” (Bachelard, 2000, p. 15), búsqueda y, por eso, suelo de la fe, como dice Ricoeur. El lenguaje poético nos llega como una gracia, como una revelación, ofreciéndonos un símbolo en el que recibimos una identidad posible para nuestro yo. Porque la fe se constituye en el encuentro con el lenguaje, como dice San Pablo, la fe viene de oír (Romanos 10,14-17). Podemos considerar mucho de lo visto en los textos de Fermín desde estas categorías. No habiendo realizado el estudio sino de algunos, podríamos señalar, a modo de ejemplo, el del “padre” y el de la “paz”.

La fe, como respuesta, se constituye narrativamente y, hasta cierto punto, su maduración se aclara con el concepto ricoeuriano de identidad narrativa, al menos para el caso del hombre creyente (o para los pueblos que constituyen naciones con identidad religiosa) que hace del creer el eje de su identidad. Las narraciones míticas, los grandes símbolos religiosos crean patrones de interpretación y de conducta. Por la fe en esa revelación la persona (el pueblo) va produciendo sentido y dando coherencia a su historia. Se trata de un proceso de subjetivación ante Dios. Producimos unas narrativas que son a un tiempo estables y cambiantes. En esas historias, un nuevo relato podrá encontrar recuerdos subversivos, memorias peligrosas, voces calladas de las

víctimas de esas historias. Algo de esto podemos apreciar en el poema de Fermín que hemos reproducido en este apartado. Él ha escrito este mismo relato en distintas versiones tal vez unas cuatro o cinco veces. Si comparásemos las versiones encontraríamos este juego del recuerdo y la identidad en su dinamismo.

II.4.LA OBRA ARQUITECTÓNICA Y PLÁSTICA DEL H. FERMÍN GAINZA

La abundancia de la misma imposibilita el análisis completo. Vamos a seleccionar apenas dos sitios y, en ellos, algunas obras. Son dos lugares que Fermín amó intensamente: el predio en el que se ubica el Noviciado en Villa Warcalde y Villa Sagrada Familia en San Antonio de Arredondo, ambos en la Pcia. de Córdoba, Argentina.

Retomamos la metodología que hemos utilizado previamente, ahora en los ámbitos creados por el espacio y las artes visuales.

- Apertura del espacio
- Producción de efectos de presencia
- Producción de efectos de sentido

Desarrollamos la metodología extensamente en el primero de los casos, luego lo haremos de un modo más breve.

II.4.1. EL COLUMBARIO (1998)

El Columbario fue una creación del gobierno de la Provincia religiosa lasallana de Argentina en los años '90. Si bien se ubica en el mismo predio que el Noviciado La Salle, en Villa Warcalde, no formaba parte del plan original de la propiedad. Sin embargo, Fermín pudo establecer un espacio totalmente integrado con el paisaje y el proyecto general al que aludiremos después. Esta iniciativa del Provincial de aquellos tiempos y su Consejo obedecía a una problemática real. Hasta ese entonces, los Hermanos habían sido enterrados en los cementerios

públicos de las ciudades donde morían. En muchas de esas ciudades ya no había comunidades por lo que algunas sepulturas fueron descuidadas y los restos se perdieron. Buscando la concentración de los difuntos y la posibilidad de su visita frecuente se tomó la decisión⁵⁸. Así explica el H. Fermín la construcción poco antes de su inauguración.

“Le estamos dando el bello nombre de columbario –palomar– como lo llaman en Italia tradicionalmente. No sólo porque las palomas suelen refugiarse en los cementerios, sino por el simbolismo: nuestros difuntos son como las aves que han emprendido el vuelo. Y vuelven. Y nos acompañan.

La idea de la construcción la sugirió el H. Telmo: que tenga una entrada como los nidos de hornero. Una invitación a entrar despacito en el misterio. Así ha ido creciendo el edificio. Demasiado lentamente según algunos: es que las cosas de la artesanía son así, hay que hacerlas con esperanzas de pobres.

A la entrada, a mano derecha, deseo pintar un árbol, nuestro Padre La Salle, que cobija en sus ramas una bandada de palomas, sus hijos. Así aseguraremos el nombre de columbario.

El interior de la capilla es un cilindro que nos invita a mirar hacia arriba, hacia el Reino de la Luz. Un Cristo de unos siete metros de alto nos lleva con él, confiados en su Palabra. Es un mosaico de piedras rústicas o pulidas, multicolores, multiformes, como el Pueblo de Hermanos difuntos y vivientes que formamos parte de ese Cuerpo.

El cielorraso es como un poncho catamarqueño, un ‘cielo de tierra’, como dice un poeta nuestro. Parece uno de esos cementerios de guerra, inmensos. Cada cruz clara es como una estrella. Nuestros Hermanos nos cobijan con su oración y su fraternidad.

Abajo, en pequeños nichos, duermen sus cenizas. Es un cortinado de mármol travertino, cálido en la sencillez ocre de una piedra casi deshilachada.

Más abajo, una banqueta circular de piedras blancas nos invita a sentarnos en ronda fraternal, como en una sala de espera, contemplando, rezando, compartiendo en voz bajita un rosario de recuerdos. Y de esperanzas.

Desde el suelo de lajas surge un altar cilíndrico, blanco como el maná o las hostias. Es la mesa de la Palabra. Esa Palabra que cayó como semilla en tierra buena: nuestros Hermanos. Y nos invita a ser nosotros también tierra generosa.

⁵⁸ La idea de la cremación y, por lo tanto, del Columbario en sí, fue la consecuencia de la imposibilidad de la modificación de las ordenanzas municipales sobre cementerios dentro del ejido urbano sobre las que la congregación operó durante los años 94 y 95 en acuerdo con el Intendente Martí quien apoyaba fuertemente la idea.

En paño de pared, sueño con pintar un San José con su familia para que nos alcance una buena muerte.

Afuera, rescatando un paisaje hermoso, estamos preparando un parque para ampliar la contemplación. Es un trabajo duro y lento que van haciendo los novicios paso a paso.” (Gainza, 1998)

II.4.1.1. APERTURA DEL ESPACIO: HABITAR

Habitar es más originario que edificar, es nuestro modo de ser (Heidegger, 1994). Debemos observar cómo es habitado este espacio, espacio ligado a la muerte y a la vida, espacio de lo individual y de lo común. Podemos descubrir tres rituales en torno a este espacio: un ritual anual comunitario que es el recuerdo de los difuntos durante el retiro anual de los religiosos de la Provincia; un ritual eventual que es el traslado de las cenizas de un difunto particular; un ritual más ocasional que es la visita individual o grupal que se realiza cada tanto. Ninguno de estos rituales ha sido prescripto sino que son, efectivamente, el resultado instituido de unas maneras de comprender la continuidad/interrupción entre la vida y la muerte por parte de una comunidad.

En cuanto al primero, suele tomar dos formas: o bien toda la eucaristía se celebra dentro del Columbario o bien, en cambio, se celebra la eucaristía en la Capilla Grande del Noviciado y luego, en procesión, la asamblea se traslada al Columbario para hacer un recuerdo de los difuntos, especialmente del último año. A veces es un ritual que comienza en un sitio y termina en otro, con el Columbario al comienzo o al final. El segundo de los rituales es un poco más complejo. El velatorio de los Hermanos se hace en la Capilla Grande del Noviciado. El féretro es depositado en el suelo delante del altar, sobre una alfombra, en una posición oblicua respecto del altar, un poco desplazado del centro. Habitualmente sólo hay un arreglo floral hecho con elementos de los jardines de la casa, puesto al pie del altar. Junto al féretro, en una disposición más o menos artística, los Hermanos colocan objetos que hablen de la vida del Hermano difunto, cosas que caracterizaron su personalidad, su ministerio, su forma de vivir en comunidad. Este conjunto, a veces, llena casi todo el espacio disponible ante el altar. Todo esto suele colocarse sin muchas explicaciones, suponiendo su legibilidad para todos los que se acerquen. Sobre el cadáver suele colocarse una Biblia abierta y el rosario que usaba el Hermano. Distintos momentos de oración y de celebración de la eucaristía se suceden durante el día que suele durar el velatorio. De noche permanece cerrado. En los vidrios de la galería que conduce a la capilla suelen pegarse las

notas de condolencia que llegan a la casa. A veces, en los pizarrones que hay cerca de la capilla, niños y adultos dejan algún mensaje u oración. O también, alguna persona, sobre todo niños o exalumnos, deja sobre el cadáver alguna nota. Finaliza el velatorio con el traslado del féretro hacia la Casa de Cremación. El traslado se hace a pulso entre la Gran Capilla y la puerta de la Residencia (unos cien metros). Las personas que están en el momento acompañan este gesto que suele hacerse cantando algún himno con temas pascales.

Al día siguiente, el difunto cremado suele ser devuelto y la urna que lo contiene permanece en la pequeña capilla de la comunidad de la Residencia hasta la ocasión propicia para el traslado al Columbario. Durante este tiempo, tanto en la oración comunitaria como en la celebración de la eucaristía, hay una intención especial por el difunto. El momento adecuado para el traslado será, de acuerdo al momento del año, algún encuentro intercomunitario de la zona cordobesa o el retiro de fin de año⁵⁹. En el traslado, habrá primeramente una celebración eucarística en la Capilla Grande y luego se procederá al mismo, pasando por la puerta de la Residencia hacia el Columbario que queda justo en frente a unos cien metros. Entre cantos el difunto será puesto en el nicho correspondiente. Antes o después se invitará a los Hermanos, sentados en derredor, a recordar algunos rasgos de la personalidad del Hermano y el Superior presente hará una reflexión de cierre. Él mismo procede al depósito y al cierre del nicho con la placa que señala su nombre y el número de orden.

La estabilidad de estos rituales proporciona algo que puede aproximarse al concepto ricoeuriano de relato de inocencia, en el sentido de que ofrece una imaginación acerca del propio futuro, un modo para pensar la propia muerte como el cierre de una vida con sentido. Es el ritual y el relato que sirven de orientación para la vida cotidiana (Casper, 2011, p. 126). Entre los rituales y este relato se establece una circularidad en la que el relato da una estructura de significado al acontecimiento y el ritual trae la estructura al acontecimiento. El juego de esta circularidad es un espacio en el que la identidad del Hermano puede ser pensada de cara a la certeza de la muerte y la esperanza de la resurrección.

⁵⁹ En ocasiones, cuando el Hermano ha tenido alguna relación especial con alguna localidad, las cenizas son llevadas a esos lugares para celebraciones eucarísticas en las que puedan participar más personas que lo hubieran conocido. Así sucedió, por ejemplo, con el H. Pablo Juan que estuvo más de 30 años en Buenos Aires, el H. Pablo Andrés que estuvo más de 25 en Villa del Rosario, a cien kilómetros de Córdoba, o el H. Isidoro, trabajador incansable en las barriadas de González Catán, Provincia de Buenos Aires, Partido de La Matanza.

II.4.1.2. APERTURA DEL ESPACIO: EDIFICAR

Construir tiene como intención albergar el habitar. Albergar la experiencia del habitar. Arquitectura y decoración están al servicio de ese acontecimiento. Y, en este caso, es la circularidad del rito y el relato el que abre el espacio a la sacralidad del acontecimiento que debe ser abrigado por la construcción. Es en esa circularidad que simbólicamente se expresa la diferencia de un tiempo que visibiliza unos sentidos ocultos que son percibidos dificultosamente por la razón (ST I-II, 101, 2, ad 2⁶⁰) con otros tiempos en que los sentidos deben ser vividos en las decisiones cotidianas. La heterogeneidad de la oración y la vida en el tiempo, que fundan la heterogeneidad del espacio. El espacio sagrado deriva de esa heterogeneidad fundante.

Como lo dice Fermín en su nota antes citada, la construcción fue lenta. Lo fue no tanto por falta de recursos como por voluntad programática: debía ser una construcción comunitaria y artesanal. De hecho, sólo participaron un maestro mayor de obras que hizo de albañil (exalumno del Colegio de Argüello) y otros dos albañiles (vecinos). Todo el resto del trabajo (excepto algún servicio que requirió el uso de maquinaria) fue hecho por el mismo H. Fermín junto con novicios y Hermanos.

II.4.1.3. EL EMPLAZAMIENTO

El Columbario ha sido enclavado en uno de los peñones que destacan en la propiedad cuando se la mira desde la margen nororiental del río. Es el más cercano a la confluencia entre el arroyo Güemes y el Río Suquía. Desde allí se puede tener una hermosa visión sobre la zona de Argüello⁶¹. En línea recta se puede divisar el Colegio La Salle. Debajo de este peñón y hasta el río y el arroyo, el abundante bosque brinda un colorido entorno que va cambiando durante el año. Junto al Columbario, una antigua cantera, que sirviera a varias construcciones de la propiedad, ha

⁶⁰ La pregunta trata sobre si acaso los rituales son figurativos. Este punto de respuesta a la objeción de teatralidad o de ficción poética del culto, Santo Tomás dice: “Así como las cosas poéticas no son percibidas por la razón humana, a causa de la escasa verdad que encierran, así tampoco pueden ser alcanzadas en toda su perfección las verdades divinas por la alteza de las mismas. Y por esto, en uno y otro caso es necesaria la representación por medio de figuras sensibles.”

⁶¹ En años recientes se adosó un mirador (doble: uno cerrado y otro abierto) sobre una cisterna detrás del Columbario, constituyendo una terraza que prolonga el espacio.

sido parquizada con especies autóctonas y exóticas y una serie de bancas han sido dispuestas para aprovechar la sombra. El contexto inmediato lo da una serie de algarrobos de considerable edad.

II.4.1.4. LA PLANTA

El Columbario es generoso en espacio y modesto en sus materiales. Tiene una planta helicoidal cuyo diámetro menor tiene 7, 20 m., mientras que el mayor tiene 10,10 m. Lo que podría ser el ábside en una planta basilical mira hacia el este. La puerta de ingreso se encuentra en el extremo opuesto pero esta se prolonga en un corredor progresivamente ampliado hacia afuera que da al norte. Imita, como se ha dicho, un nido de hornero y copia la orientación de los que hay en el entorno. La parte cubierta se presenta como una elipse con un quiebre cuando es percibida desde dentro. Visto de frente el Columbario es un cono truncado de 7,5 m de altura, rematado con una cruz de 1,5 m. Uno de los centros de la elipse interior está marcado por el altar, cilíndrico, de 0,8 m. de diámetro, revestido de trozos de mármol de distintos tipos. El altar tiene inserto un armazón de hierro negro que sirve de atril para una Biblia. Junto a él hay una lámpara de aceite que reproduce otra luminaria de la antigüedad cristiana romana.

II.4.1.5. LOS MATERIALES

Es muy importante subrayar el cuidado con que Fermín seleccionó los materiales.

Visto desde fuera, el privilegio lo tienen el ladrillo y la piedra bola. La piedra bola proviene del río Suquía y de la cantera que está junto al Columbario y fue extraída por novicios y Hermanos. Visto desde dentro, sobresale la piedra: el mármol de las lápidas y una infinidad de piedras coloridas de las sierras. Esas piedras, molidas a golpes por Fermín, fueron recogidas en las sierras cordobesas o pedidas como limosna por él mismo en negocios o en canteras. El único requisito que ponía era que fueran piedras cordobesas. Tardó mucho tiempo en recolectarlas y seleccionarlas para los tres mosaicos que realizó con ellas⁶². Sólo hay unas pocas piedras pulidas que provienen del Perú y de Colombia. Le fueron obsequiadas al H. Fermín por Hermanos que viajaron en ese tiempo. Las usó para los ojos y las llagas del Cristo. Decía Fermín que era “un

⁶² Este y dos en Villa Sagrada Familia de los que hablaremos más adelante.

mosaico de amistad”. Los materiales son un elemento a atender en la mirada sobre la obra de arte. Y no son un elemento pasivo⁶³ como ya lo hemos dicho.

II.4.1.6. LA LUZ Y LOS COLORES

Durante el día es un espacio muy luminoso. Las ventanas están ubicadas por encima de los cinco metros. El diseño del vitral, clásico en las obras del H. Fermín Gainza, se inspira en Mondrian. Están constituidos por cuadriláteros acrílicos de colores sostenidos por una masa plástica negra que sirve de *cloisoné*.

Dentro del Columbario dominan el blanco de las paredes y los colores terrosos del travertino y de la mayor parte de las piedras del mural. Esto produce una luminosidad muy serena. En la noche el mismo tipo de ambiente se sostiene, aunque el tono vire hacia el amarillo, con una iluminación eléctrica cálida.

II.4.1.7. LAS FIGURAS

Además de la figura del Columbario mismo, en sus paredes encontramos tres imágenes realizadas con distintas técnicas.

En el corredor de ingreso, fuera del recinto, la figura del Fundador-árbol, muy desarrollada por Fermín en los años '80 (Rodríguez Mancini, 2016). La imagen deriva de dos metáforas bíblicas: la del Reino de Dios que se parece a un árbol que brotó de una semilla ínfima (Marcos 4, 30-32); la del justo que se planta como árbol vigoroso a las orillas de un río (Salmo 1). En un comienzo, con motivo del tricentenario de la congregación, en 1980, como lo explicó en uno de sus poemas, los pájaros valían en la imagen por los niños que, convocados por la escuela, dan sentido a la existencia del árbol lasallano. Aquí, claramente, todas las aves son palomas que están

⁶³ El P. Narciso Capeletto, C. Ss. R. en su curso de ontología en los años '80, radicalizaba la tesis tomista (*Summa contra Gentiles*, IV.11) e insistía en la participación activa de la materia en toda realización por más pasiva que pudiera parecer. Todo ente es operante y la operación hace a la perfección del operante. Marko Rupnik, el gran artista que trabaja la piedra para sus mosaicos, por su parte, reflexiona sobre la vinculación que la ciencia moderna hace entre energía y materia desde ideas bíblicas y patrísticas (Rupnik, 2007, pp. 13-15).

Los análisis heideggerianos de la materia/terra abonan en la misma dirección (Heidegger, 1958, pp. 76-77).

regresando a sus nidos en el árbol que es el Fundador-Padre. La técnica utilizada es pintura acrílica sobre ladrillo y piedra con algunos relieves hechos con enduido plástico.

Sobre la puerta de ingreso, del lado de afuera, unos versos litúrgicos reciben a quien ingresa: “Nos precedieron con el signo de la fe y ya duermen el sueño de la paz”. Atravesada la puerta, la imagen imponente del mosaico de piedra del Cristo resucitado manifestándose a los apóstoles (que no están representados) con el Padre y el Espíritu Santo (1,5 x 7 m.). Es, como habitualmente en la iconografía de Fermín, presentado con sus atributos de sacerdote, profeta y rey. En el libro que muestra está la inscripción: “Yo soy la resurrección y la vida.” Ubicado en la sección de la pared curva que da más hacia el este⁶⁴, ocupa casi todo el alto de la misma. De este modo se combina con el techo que, por la forma de la planta, asemeja una llama de fuego (además de un poncho y un cielo de tierra estrellado, como ya fue dicho). De este modo, el conjunto, se planta como un enorme cirio pascual.

Sobre la puerta de entrada, de manera sólo visible para quien ya está dentro o está por salir, una Sagrada Familia. Es pintura de acrílico sobre el fondo blanco de la pared revocada. Tiene una estructura también muchas veces utilizada por Fermín: un eje vertical reúne a los tres personajes en un mínimo de espacio. En la pintura resaltan dos palabras escritas en un libro que tiene el niño en sus manos: *Abbá* y *Amén*. Son las dos palabras arameas que los evangelios han conservado, las palabras que con certeza Jesús pronunció y aprendió en su hogar.

Completan estas figuras dos hornacinas que exponen las reliquias del Sr. de La Salle, del Santo Hermano Miguel Febres Cordero y de los Santos Hermanos Mártires de Turón, San Héctor Valdivielso entre ellos.

⁶⁴ Bernhard Casper alude a la orientación creada en el espacio gracias a la instauración de un centro (Cf. 2011: 127, nota 217). Es claro esto en los rituales de fundación de ciudades desde los romanos a los españoles. Y también sobre esto ha reflexionado abundantemente la semiótica de los espacios sagrados, por ejemplo, en la obra de Mircea Eliade. Sin embargo, preferimos, para referirnos a este espacio, pensar en una *orientación*, en un *Oriens*, que es Jesucristo resucitado. Como es sabido, *oriens* deriva de *os*, boca. Es el ritual más primitivo de la organización del espacio a partir del propio cuerpo ante la manifestación de la luz auroral: la de quien enrostra el sol que nace y organiza el mundo con su cuerpo instaurado como centro ante una Alteridad orientadora. Esto es resaltado en esta planta que, para quien hace la experiencia del espacio, “carece” de centro.

II.4.1.8. LA PRODUCCIÓN DE EFECTOS DE PRESENCIA: EPIFANÍA

En su carácter de cosa, el Columbario es símbolo, un espacio en el que algo distinto se junta con la cosa construida (Heidegger, 1958, p. 41). En la cosa se abre el campo para que la presencia se muestre. Pero, en la cosa obra de arte, se hace patente la verdad de lo que es, acontece la verdad. Esa es la esencia del arte: “el ponerse en operación la verdad del ente” (Heidegger, 1958, p. 63). Esta obra de arte en particular es un cementerio cristiano. Ella está habitada por esta porción del Pueblo de Dios (una porción doble: los difuntos que lo habitan permanentemente, los vivos que periódicamente lo visitan) y por el Dios Trinidad (Heidegger, 1958, p. 72). El espacio del Columbario es el acontecer de este Pueblo que vive, purga y triunfa en la Pascua de Jesucristo y que en Él es acogido en la vida del Dios Comunión. Pero esta manifestación no proviene de otro lado: es la llegada y el acontecer de su verdad en el ahí de la obra habitada. Es la epifanía.

Gumbrecht, siguiendo a Heidegger, insiste en el carácter espacial de la epifanía (Gumbrecht, 2005, p. 117). La obra establece un mundo, le da espacio a un ámbito, da libertad a lo libre de lo abierto del mundo. Un mundo siempre en lucha con la tierra (Heidegger, 1958, pp. 76-82): un mostrarse en un retraerse, una luz y una ocultación. Iluminación y disimulo “de los caminos, de las indicaciones esenciales a las que se ajusta todo decidir” (Heidegger, 1958, p. 158). La manifestación del Pueblo de Dios completo en Cristo Resucitado es espacio para esa lucha que es el discernimiento de quienes todavía deben tomar decisiones. El brillo de la belleza de la obra es “un modo de ser de la verdad” (Gumbrecht, 2005, p. 90). Pero esta epifanía no es algo que se deba dar por disponible, garantido, poseído. Tiene un carácter eventual: no sabemos cuándo va a ocurrir; no tenemos certeza de que ocurra. Tampoco podemos saber cuál será la intensidad de la presencia que experimentaremos. Por otra parte, tenemos la certeza de que esa epifanía, como la de Emaús o la del Tabor, es efímera. El ritual no puede asegurarla sino a condición de falsear su verdad y degradarla. La arquitectura del Columbario y el ritual con el que se lo habita son apenas una “partitura” para la ejecución de esta epifanía. Se requiere una sinergia de conciencia sensible (percepción, memoria imaginación, fantasía) y reflexión para que el aparecer del material se abra al aparecer de la contemplación estética y una nueva atención religiosa y reflexión creyente que abra a la experiencia religiosa (Seel, 2010, pp. 113-136). Y, aún así, hay siempre, un darse sin por qué.

**II.4.1.9. *LA PRODUCCIÓN DE EFECTOS DE PRESENCIA: HACER PRESENTE
UNA ALTERIDAD***

Si el cuerpo es el dónde del sentir, la presencia es el cómo: una irradiación, un tocar que se escapa. La presencia es el aparecer de otro. Un sentir el toque que hace sentido en un cuerpo, que nos hiere, que deja una huella, que hace saltar una chispa. En ese sentir nos sentimos sintiendo.

Este espacio particular abre un ámbito para la presencia de los cuerpos de los Hermanos que comparten el ritual. Pero, al hacerse presentes allí (individual o comunitariamente) abren un presente ensanchado en el que cabe el mundo ausente de los difuntos que se hacen presentes allí, no sólo como un recuerdo, sino como un cuerpo viviente de varones que “se han asociado para sostener juntos y por asociación las escuelas al servicio de los pobres”, como dice nuestra fórmula de votos. Y, también, un futuro que es el de la propia muerte. Este presente ensanchado, se manifiesta, además, para el creyente, como el acontecer pascual en Cristo. El deseo de presencia, el deseo de sentir en nuestros cuerpos, nos lleva hacia el pasado y el futuro de esa asociación.

II.4.1.10. *DEIXIS: ACÁ/MÁS ALLÁ*

El ritual con el que la comunidad habita el Columbario resalta la distancia entre la vida cotidiana y la vida eterna con la necesaria transformación de la presencia. El cuerpo se invisibiliza. Los objetos se conservan en manos de otros que los integran a sus propias tramas vitales. La que era presencia cotidiana se ha vuelto ausencia. Y esa ausencia tiene un acá en el Columbario. Un acá que habla de una presencia nueva en el más allá. Pero ese más allá tiene un peso para el acá cotidiano. Un peso que señala sedimentación e innovación: la memoria de estos ausentes ofrece el peso de los esfuerzos por renovar la vida, las luchas por conservar lo valioso del pasado y por abrir el lugar de lo nuevo. Ese más allá abre acá el espacio del discernimiento.

II.4.1.11. DEIXIS: DENTRO/FUERA

Quien ingresa al Columbario advertido por el cartel sobre la estrecha puerta, se encuentra en ese espacio de luz cálida dominado por el Cristo Pascual. Sólo luego podrá distinguir los nichos en su individualidad. Y deberá acercarse a las paredes para identificar nombres y fechas.

Ingresar es una experiencia del paso de lo ancho y abierto a lo angosto y cerrado circular. Y lo redondo es imagen de la vida (Bachelard, 2000, pp. 201-207). En este círculo de la vida, el espacio invita a sentarse. A recorrer también, si es que se busca algún punto preciso. Dentro no hay visión del afuera. La única visión de “ventana” es el Cristo resucitado ubicado en el oriente que se planta de pie con los cielos abiertos. Porque el mismo cielo raso es un cielo de tierra, un poncho. Incluso la sonoridad del afuera queda envuelta en un modo distinto que en lo abierto.

Aquí nos sentamos “como en una sala de espera”, dice Fermín. El ambiente circular del espacio, el silencio, la luminosidad y la falta de “afuera”, conducen al recogimiento. El dentro nos inclina a ir al “muy dentro”. Un recogimiento que podremos llevarnos afuera. Es un recogimiento que, en el ritual, queda poblado de historias. Historias que nos llevan más allá de nosotros mismos, como individuos y como asociación.

Quien sale, ve primeramente la imagen de la Sagrada Familia con su austero *Abbá – Amén*. Es como un pequeño catecismo sobre el discernimiento: ¿a qué te dedicarás al salir? Y luego, mientras el mundo se vuelve a abrir, la gran imagen del Fundador-árbol poblado de pájaros (los de la misión y los de la asociación).

II.4.1.12. INTERRUPCIÓN

En cada par deíctico, una barra señala la cesura. Porque la muerte establece esta distancia que abre una comunión distinta, una presencia diferente. Interrupción, una categoría religiosa por excelencia (Metz, 1979). Y una categoría cristiana: el *noli me tangere* marca un hiato entre Jesús y el Resucitado, entre una relación de seguimiento carnal y el discipulado en la fe (Juan 20,17).

II.4.1.13. LA PRODUCCIÓN DE EFECTOS DE SENTIDO

Releyendo la indicación de López Quintás (López Quintás, 1971) procedemos al momento analéctico que podríamos denominar segundo: una hermenéutica que, a partir de la presencialidad nos ofrece el significado y el valor que la obra está mediando. Procederemos en dos etapas. Una primera hermenéutica del edificio en sí. Una segunda respecto a la vida de los Hermanos que están allí reunidos. Será inevitable, por el carácter cristiano de esta obra, que la interpretación pase del plano filosófico al teológico en un ida y vuelta.

II.4.1.14. HERMENÉUTICA DEL COLUMBARIO

Allí destaca el Cristo resucitado, que es, como hemos dicho, un mosaico de piedras de colores naturales, rotas a golpes y combinadas en baldosas de cemento. Este Cristo hace un conjunto con el cielo raso: juntos forman un cirio pascual con su llama encendida. El cielo raso, completa la idea del cobijo imitando la textura de un poncho. Pero también dialoga con todo el otro cuadrículado uniforme de tapas de mármol poroso que ocultan las hornacinas. Detengámonos un poco a analizar todo esto abriendo esta imagen.

Abrir una imagen es comprenderla, leer en su interior lo que subyace. Abrir la imagen es un trabajo, una operación, que implica lo que podríamos llamar una técnica de la mirada, una especialización para mirar más allá. Porque el abrir implica un a través y un más allá distinto de un más acá. Esta técnica de la mirada es una experiencia interior por la que otra forma de ver más intensa, una mirada otra, se inaugura y funda nuevos significados.

La imagen comienza a hablarnos. La imagen se abre y nosotros nos abrimos a la imagen.

La imagen del Cristo del Columbario no tiene intención mimética, no intenta parecerse a un galileo pobre del siglo I. Inspirándose en la iconografía del cristianismo más antiguo, opera sobre la imagen de Jesús aquello que Giorgio Vasari denominó, con justicia, allá en el *cinquecento*, “gracia”, es decir, una purificación y una corrección de la naturaleza que deriva de la dignidad espiritual de quien es representado. Este agradecimiento busca embellecer la figura para transformarla en una especie de sacramento de una belleza que no es visible con los ojos del cuerpo sino de la fe. Pero este agradecimiento produce otro efecto. Porque el Cristo es un elemento dentro de un conjunto que estiliza el espacio desarticulándolo por la forma del conjunto

helicoidal y por la luminosidad filtrada por los vitrales, luz que viene de lo alto, sin herirnos y sin permitirnos alcanzar el exterior. Así, el columbario es un espacio de muerte sólo en la memoria de quien lo sabe. Para quien lo experimenta, es un espacio de serenidad alegre, vital. Esto se refuerza por la imagen del resucitado: su corazón, manos y pies traspasados son las señales de la muerte. Pero de una muerte vencida.

La intención de abrir el misterio de la muerte es la que organiza los sentidos legibles en la capilla. Y estar en este espacio quiere forzar una experiencia que se comprende cabalmente a la luz de la fe. Es aquello de la Carta a los Hebreos: la fe es la garantía de los bienes futuros y la plena certeza de las cosas que no se ven (Hebreos 11,1). Al abrir la imagen, sobre todo centrándonos sobre el Cristo resucitado, comprendemos el cuerpo humano como un espacio dramático. El cuerpo, para el hombre, es como un teatro en el cual se interpretan ante el mundo las íntimas elecciones de la libertad. Una escena que nos pinta como nobles o mezquinos, como héroes o villanos. Así, el Cristo con sus llagas presenta las opciones de su historia contada en los evangelios desde el triunfo sobre la muerte. La imagen sagrada es canónica, es una regla con la cual medir la potencialidad moral de la vida de los otros que descansan en el Columbario. Y también nuestra propia vida. El columbario no tiene muchas inscripciones. Sobresalen los nombres de los difuntos y unas pocas palabras, todas en libros.

- En la imagen de fuera, la que se considera la última frase de La Salle, en francés por la dificultad de traducción que Fermín no quiso resolver: “adoro en todo la conducción que Dios ha hecho de mi vida” o “adoro en todo la conducta que Dios ha tenido conmigo en mi vida”.
- En el Cristo: “Yo soy la resurrección y la vida. El que cree en mí, aunque muera, vivirá”.
- En la Sagrada Familia que está sobre la puerta, las dos palabras que Jesús aprendió, sencillamente, en su casa en el diálogo casero con José y con María: *Abbá*, o sea, papá; y *amén*, es decir, esto es cierto. Palabras que resumen su vida.

Estas palabras no están allí, simplemente, como citas. Son inscripciones que quieren renovar el mensaje del evangelio en una contemporaneidad para quien contempla la obra. Son dichas nuevamente para quien las lee, para nosotros que las leemos. Pero estas palabras cobran sentido cuando hacemos la experiencia empática, primariamente física, de estar en este espacio y contemplar y dejarnos cuestionar por las imágenes y por el espacio mismo.

Contemplamos así la relación entre las tapas cuadradas de las hornacinas y los contornos poliédricos de las piedras del mosaico. Unas destacan la igualdad de todos, en forma, y en color. Las otras son todas diferentes. Son dos expresiones de la verdad de la fraternidad que nos une como personas. De esta manera, encontramos en el Cristo (no solamente, pero centrémonos sobre él) una figura de sentido último sobre la que podemos hacer la experiencia interior que la apertura de la imagen nos invita. Lo imaginario simbólico, tan abundante en este caso, es mediación para la inteligencia y la afectividad en su búsqueda de respuesta por las grandes preguntas del sentido, sobre la muerte en este caso, la muerte y la vida dignas. Y, aceptando, en la fe, el carácter sagrado de esta figura, hacemos la experiencia cristiana a la que Fermín nos quiso conducir.

Porque la experiencia de fe consiste en la percepción de la justicia de un significado que acompaña la persuasión de su verdad, precisamente cuando esa verdad aparece a la luz de lo incondicionado. A esa verdad descubierta sensiblemente, la conciencia desea consentir porque la está buscando. Esta persuasión tiene forma estética y las figuras de sentido son captadas en una fascinación (o también en el horror, aunque de otro modo) que rapta la sensibilidad y le permite abrirse a un sentido más amplio al que podemos asentir. No asentimos sino cuando la belleza anticipa la verdad y la justicia. Es una evidencia histórica la que nos trae la noticia de una hermosa realización de la verdad y la justicia. En esa percepción encontramos los vínculos entre los sentidos y el sentido; entre la lógica y la emoción; entre el deseo y el conocimiento. No se trata de una experiencia ociosa, puramente esteticista. Tampoco se trata de un racionalismo seco de emociones. Se trata de una sensibilidad teológica, que podría ser otro modo de explicar el espíritu de fe, el núcleo de la espiritualidad lasallana. La belleza del Cristo resucitado, la serenidad del espacio, la luz que nos envuelve, nos encantan, en cierto modo, nos aíslan, nos resitúan, nos instalan en otro lugar, en un cierto estupor ante el hombre y su camino vital. La experiencia cristiana está constituida por la forma sensible de la conciencia creyente que percibe, emocionadamente, la santidad de lo divino y la evidencia simbólica de esa Presencia operante en el mundo.

El Cristo está ubicado en la ronda, detrás de un altar circular, pequeño. Cuando la eucaristía es celebrada en esta capilla, el misterio representado se hace realmente presente a los ojos de la fe. Y ante el altar vacío, el recuerdo que las imágenes testimonian abre a esa mirada de fe en su certeza. La obra de arte no está allí para ser adorada, no está allí tampoco para contar: está para invitar a pensar y a revisar nuestro propio modo de obrar. Evidentemente esta sensibilidad

teológica requiere una educación que afine la percepción estética abierta a un discernimiento interior. Es una educación de la sensibilidad y de los sentimientos. Esta percepción implica una gratificación emotiva pero no la pone en el centro del acto estético. Es, más bien, una experiencia estética que busca lo que podría llamarse una experiencia extática. No tanto en el sentido de quedar fuera de sí, sino en el de permanecer en sí como quien permanece en Dios y en él, en todos y en todo. Una experiencia de comunión. Desde allí, la visión del mundo va siendo reconfigurada en adoración, en servicio, en una cultura de donación.

II.4.1.15. MIRAR CON FE LAS VIDAS DE NUESTROS HERMANOS

En el Columbario, más allá del recuerdo individual, se conserva una carpeta con las biografías de los Hermanos que han pasado por Argentina y Paraguay, de manera que pueden ser escuchadas y leídas en la fe. Las narraciones de esa carpeta tienen distintos orígenes: unas son autobiográficas, otras fueron hechas cerca del momento del fallecimiento, otras son recientes. En todas ellas, como es propio del género, opera, con mayor o menor suerte, algo semejante al agradecimiento del que hablaba Vassari. Lo reducido del espacio ha obligado a sus autores a marcar los rasgos distintivos, unos trazos gruesos que señalen las claves del misterio que cada uno es. Lejos de caricaturizar, las narraciones buscan destacar el valor profundo con que la gracia de Dios los embelleció y que cada uno supo recibir y trabajar en su vida. Cada narración, o los mismos recuerdos que podemos tener de alguno de los difuntos, también se puede leer como un pequeño drama en el que las elecciones realizadas nos permiten medirnos y, sobre todo, sentirnos estimulados al seguimiento de Jesús a quien reconocemos como Cristo. También nos ayudan a mirar nuestro presente con mayor compasión. Una compasión que nos permita apostar a cada Hermano y al valor de su diálogo con la gracia de Dios. La belleza de las vidas pero, sobre todo, la belleza de conjunto, nos llevan a reconocer, por la fe, la Presencia activa del Espíritu que se prolonga en la historia encarnando la Palabra. Ellas quieren llevarnos también a la adoración de Dios y al servicio de toda criatura.

II.4.2. EL PROYECTO DEL NOVICIADO “LA SALLE” Y LA ESTÉTICA DE LA VIDA COTIDIANA

El Noviciado La Salle funcionó entre 1940 y 2012 en el amplio predio que el Instituto de los Hermanos de las Escuelas Cristianas comprara, unos años antes, a Da. Manuela Carranza Yofre, viuda de Heriberto Martínez, en Villa Warcalde. En un primer tiempo, mientras se construía el edificio actual, fue utilizado el Chalet familiar que finalmente fue derribado en 1975. Pero el noviciado como tal existía en esta Provincia religiosa desde 1890. En los primeros años funcionó en casas alquiladas del Centro de Buenos Aires, trasladándose luego a San Martín (Pcia. de Buenos Aires) y a la ciudad de Santa Fe, para funcionar, en la década del treinta en Florida (Pcia. de Buenos Aires). Las mudanzas obedecían a una necesidad de espacio (para los grupos numerosos) y de lejanía de las ciudades, propias del estilo formativo imperante que pensaba la vida de los Hermanos desde categorías monásticas, sobre todo en el período de noviciado.

El nuevo edificio fue construido por partes en la ladera de la barranca, por lo que presenta distintos niveles y está al nivel del suelo en dos alturas distintas. Esto, además de las conexiones interiores del mismo, produce en quienes lo conocen por primera vez, sensaciones de extrañamiento y, con facilidad, pierden la orientación. Para la construcción se utilizaron materiales provenientes del remate de demolición de un teatro en Buenos Aires. La mayor cantidad de aberturas eran puertas, por lo que la planta del edificio, muy sencilla, multiplica las aberturas tanto hacia el exterior como en los espacios interiores, a veces innecesariamente⁶⁵. Las aulas, por ejemplo, tienen tres puertas que dan al exterior y tres que dan al patio interno. El antiguo dormitorio común tenía cinco de cada lado.

La construcción fue muy austera, sin colores, en una planta que fue creciendo progresivamente desde el lado norte. En primer término se construyó el espacio de dos plantas que integraba comedores⁶⁶ y cocina, dormitorio, baños y capilla. Unos años después, en paralelo, se construyeron las aulas y las duchas⁶⁷. Más tarde se hizo el lado este, con oficinas y en el

⁶⁵ Hay más de un espacio que tiene cinco puertas en cuatro lados.

⁶⁶ Las Reglas Comunes preconciarias eran muy precisas y señalaban que los Hermanos no podían compartir el comedor con personas extrañas a la comunidad, de modo que había un comedor para el capellán, otro para los empleados y otro para las visitas, además del comunitario.

⁶⁷ Las primeras duchas quedaban fuera del edificio, en las antiguas caballerizas de los Martínez-Carranza, sobre las barrancas que dan al río, a unos cincuenta metros de la casa del noviciado.

extremo oeste el nuevo dormitorio común. En esta disposición debió conocerlo el H. Fermín cuando llegó.

II.4.2.1. EL PROYECTO SOBRE LOS AMBIENTES

El plan de decoración que Fermín había ideado para el noviciado cuando llegó por segunda vez, en 1963, tenía algunas premisas claras. Por una parte, los colores de la pintura tenían que ser fuertes. Y cada habitación tenía que combinar tres colores distintos entre techos y paredes. Incluso los cielorrasos de los pasillos y lugares comunes debían estar decorados. En esto seguía el consejo el Dr. Pedro D'Alfonso, psicólogo con quien había conversado mucho en Buenos Aires. Fermín lo resumía así: “Las vocaciones se pierden los domingos de lluvia por la tarde; entonces, las casas tienen que ser alegres.” Por otra parte todas las habitaciones y pasillos tenían que incluir imágenes que estuvieran mostrando siempre a Cristo. Para Fermín la pregunta fundamental del novicio, del Hermano, repetía aquella de San Bernardo: “¿Para qué viniste?” Y las paredes debían colaborar en la creación de una respuesta generosa, sobre todo cuando las dudas vinieran.

Habitaciones muy logradas en este aspecto son, todavía hoy, el hall de ingreso al noviciado, con su color rojo típicamente pompeyano y el techo plateado con formas muy modernas (hecho en 1968); los comedores, con sus ángeles o con las manos del Padre (hechos en distintos años desde 1963); el aula de lo que fue primer año, con sus múltiples recursos didácticos⁶⁸ (pintada hacia 1965, hoy biblioteca) y la antigua biblioteca (del mismo tiempo), cuyas pinturas fueron parcialmente borradas por él mismo para acoger a los Hermanos Cristianos en un salón menos lasallano⁶⁹.

El plan era ambicioso. Nunca pudo terminar la galería del patio central que incluía imágenes de santos en cada columna y una pintura general de colores fuertes combinados como en la galería de ingreso (hecha en los años 90). Además, había que eliminar todos los grandes árboles

⁶⁸ Pintó allí, además del mural sobre la Historia de la Salvación en torno al Misterio Pascual y el San José patrono de la Iglesia, el La Salle con la alegoría de los votos; un mapa de Israel (ya que allí se daba clase de Biblia) y una línea histórica desde los tiempos prehistóricos hasta el Concilio Vaticano II en el fondo del aula (hoy parcialmente visible aunque conservada por completo).

⁶⁹ Las pinturas originales hacían alusión al Método de Oración Mental. Fermín borró lo referido a nuestro Fundador dejando el Pantócrator y el Pesebre. Enriqueció el conjunto con una tabla forrada en papel dorado sobre la que pintó una imagen de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro, patrona de los Hermanos Cristianos. Esta obra permanece en el antiguo noviciado aunque en otro espacio.

(eucaliptus y paraísos) que rodeaban a la casa y le quitaban luz. Así fue hecho entre 1970 y 1991, reemplazándose algunos por nogales americanos, por pinos o por *lagerstroemias* índicas.

De todos estos ambientes vamos a seleccionar el comedor principal.

II.4.2.2. EL COMEDOR DEL ANTIGUO NOVICIADO

El comedor de la comunidad se ubicaba en el lado norte, sobre el extremo este. Sus ingresos eran tres. Desde el exterior por alguna de sus siete puertas. Desde el interior, viniendo del piso superior por una escalera, se ingresaba desde el oeste; o desde las cocinas, por una puerta paralela a la anterior. El espacio es muy grande, pudiendo albergar hasta un centenar largo de comensales sentados. Del lado sur solo tiene una ventana en el extremo oriental. El resto de ese lado da a las despensas por lo que es una pared continua. Esto hace que la luz natural disminuya conforme uno camina hacia el oeste. Sobre el lado oriental, el frente del edificio propiamente hablando, no hay aberturas. Cuando Fermín conoció este espacio hemos de suponer que su decoración era mínima y sus paredes, probablemente, blancas.

II.4.2.2.1. APERTURA DEL ESPACIO: HABITAR

Como ya lo dijimos, las Reglas Comunes prescribían detalladamente las cuestiones relativas a la comida. Es uno de los “ejercicios de comunidad”.

« On fera paraître dans cet Institut et on conservera toujours un véritable esprit de communauté. Tous les exercices s'y feront un commun depuis le matin jusqu'au soir, on se servira même de poêle pour se chauffer dans la chambre des exercices.

(...)

Tous ensemble mangeront dans le refectoire, il ne sera jamais permis de manger hors la maison et aucun des frères ne mangera en particulier et hors des repas communs sans infirmité ou évidente nécessité et sans permission.

(...)

On n'admettra aucune personne de dehors dans aucun exercice non pas même au refectoire pendant que les frères y mangent. »
(RC 3).

El comedor, como cualquier otro espacio, exceptuado el tiempo de la recreación comunitaria, era un espacio de silencio (RC 20, 9, 9). Concurrían allí sólo para las comidas. La primera, el desayuno, a las 7 horas. Antes de eso, además del aseo, habían hecho algo de lectura espiritual, la oración mental (a la que en luego se añadieron algunos rezos vocales), participaron de la eucaristía e hicieron prácticas de escritura y lectura, además de dedicar un tiempo al estudio del catecismo. Durante el desayuno se hacía la lectura de la *Guía de las Escuelas* o de alguna otra obra pedagógica. La lectura se hacía entre varios para que todos tuvieran tiempo de desayunar sin retrasarse. Comenzaba el Director (RC 27,14). Al terminar, volvían al oratorio para rezar antes de salir a clases.

Volvían al comedor para el almuerzo al volver de las clases de la mañana, previo paso por la capilla. Durante el almuerzo se hacía lectura también: el Nuevo Testamento, la vida de un santo y algún libro espiritual. Tras el almuerzo, una hora de recreación comunitaria, fuera del comedor.

Iban a las clases por la tarde y al regresar tenían un tiempo de estudio, de lectura espiritual, de oración mental y finalmente la acusación⁷⁰. Tras ello, volvían al comedor para la cena.

En la cena también se leía: el Nuevo Testamento, Historia Bíblica y algún libro espiritual. Tras ello un rato de recreación, seguido de estudio y tiempo de oración común hasta las 21 hs. en que sonaba el gran silencio hasta el día siguiente.

Este ritmo de vida que las Reglas Comunes prescribieron para todo el Instituto desde el siglo XVII hasta el Concilio Vaticano II se cumplía en el noviciado exceptuando los tiempos de dar clase que eran reemplazados con más estudio y trabajo manual. En cuanto a la comida, la Regla del H. Director prescribía la sencillez: “*sera commune et ordinaire*” (FD 3,1)⁷¹.

Los rituales, entonces, eran bastante sencillos: los Hermanos ingresaban juntos, en filas, desde la capilla hasta el comedor, ya que de allí provenían cada vez (salvo, tal vez, por la tarde,

⁷⁰ La acusación era un ejercicio cotidiano por el cual cada Hermano se acusaba públicamente ante el Director por alguna falta exterior cometida durante el día, en la casa o en la escuela, y pedía perdón al mismo tiempo que una penitencia. Esto se hacía obligadamente mediante una fórmula ritualizada: “Carísimo Hermano Director, me acuso de... y pido una penitencia.” A lo que el Director respondía indicándola, siendo esto algunas veces algo que se ejecutaría en el mismo comedor: comer pan de limosna, comer brazos en cruz arrodillado, etc. Otras veces eran oraciones o actos más interiores.

⁷¹ Estas indicaciones (y muchas otras precisiones que incluyen la Regla del H. Director y las Reglas Comunes) de la Francia del siglo XVII fueron necesitando alternativas, claro está, según los contextos y los tiempos. Existía para eso lo que se llamaba el *Coûtumier*, un cuaderno en el que cada comunidad debía anotar cada año qué puntos de las Reglas no se cumplirían como estaban escritos sino de manera adaptada. El Provincial, en su visita, autorizaba por escrito estas variantes. En los Archivos se conserva el cuaderno del Noviciado. En el mismo cuaderno el Provincial anotaba las recomendaciones al terminar la visita.

en que la acusación se hiciera en otra sala distinta de la capilla). En algunas ocasiones, las Reglas prescribían el canto del salmo 132 (133), con su antífona latina: *Ecce quam bonum et quam iocundum, habitare fratres in unum*.

La salida del comedor también se hacía en silencio hacia el lugar donde se fuera a hacer la recreación⁷². Si el tiempo era bueno, en el noviciado se hacía al aire libre, en la calle que daba directamente al lado del comedor, bajo los árboles. Si no, se podía hacer en el patio interno, por las galerías.

Tratemos de comprender los significados y valores de este modo de habitar la comida. Dijimos, para comenzar, que es un “ejercicio de comunidad”, esto es, una actividad obligada para todos y que está destinada al fortalecimiento del espíritu de comunidad que, para el modo lasallano de comprensión de la vida, es una nota de identidad. En efecto, el voto principal de los Hermanos es el de “asociación y estabilidad”: se han reunido para tener juntos y por asociación las escuelas y su consagración consiste en eso mismo. Estar juntos no es un accidente o una incomodidad o una penitencia. Es constitutivo de su identidad. Y este estar juntos para comer se hace bajo la Palabra. Juntos callan para escuchar la Palabra de Dios en la Escritura o en las reflexiones vividas o escritas de otros cristianos. O para aprender juntos cómo ejercer su oficio de maestros ministros de la Iglesia, que es otro modo de escuchar la Palabra de Dios. Estar bajo la Palabra y al mismo tiempo verse entre todos. El ver a los Hermanos es, como dice la antífona del salmo “alegre y hermoso”.

II.4.2.2.2. APERTURA DEL ESPACIO: CONSTRUIR, AMUEBLAR

Durante el tiempo de la comida, entonces, no habiendo necesidad de conversar, los Hermanos habían construido sus ambientes (al menos en las comunidades grandes⁷³ como la del

⁷² La recreación era también un ejercicio común del que nadie podía excluirse. Consistía en una conversación que se hacía caminando, por lo que no podía hacerse en un salón. Si la comunidad era muy grande se dividía en grupos de cuatro o de seis. Se caminaba enfrentados, dos y dos o tres y tres. Unos caminaban hacia adelante y los otros hacia atrás por unos metros y luego, en orden inverso, regresaban. Los temas de conversación estaban determinados por la Regla y conformaban un elenco de treinta temáticas amplias (R 10).

⁷³ Es preciso pensar que, hasta la década del cincuenta, en general, los Hermanos se bastaban a sí mismos para el funcionamiento de la casa y la escuela, casi sin personal seglar. Por este motivo, las comunidades contaban con tantos miembros como fueran necesarios para atender la escuela y, cuando no había personal suficiente, se abandonaba la obra educativa. Había así, comunidades de cuarenta y treinta Hermanos en Argentina. Las obras que no tenían internado y que eran solo de nivel primario tenían comunidades más pequeñas y fueron las primeras que

noviciado) con amplitud y habían colocado mesas en forma de herradura, sentándose todos del mismo lado. En alguno de los rincones, un estrado servía para el lector. Bastaba con una tarima y un atril en el noviciado.

La mesa en forma de herradura dejaba un sitio para las autoridades en medio y, en orden descendente hacia los dos lados, por jerarquía y por antigüedad en la casa, para el resto de los Hermanos. El Director, en el centro, llevaba el ritmo de la comida y la lectura con los sonidos de una campana pequeña. Presidía las oraciones al comienzo y al final de la comida y, en ocasiones festivas, daba permiso para hablar al final de la comida. La ubicación del Director le permitía ver a todos los Hermanos y llevar el ritmo de manera que nadie quedara de lado porque lo que importaba era el “ejercicio de comunidad.” El espacio debía estar al servicio de ese modo de vivir la comida.

II.4.2.2.3. APERTURA DEL ESPACIO: LAS INTERVENCIONES DEL H. FERMÍN

Como hemos dicho, Fermín encontró este espacio ya construido y dispuesto de este determinado modo. No pensó en alterar su construcción sino en intervenirlo a través de la decoración. Decidió pintar. Una pintura es un fenómeno nuevo. Algo no visto aún. Toda pintura completa el mundo al introducir en él lo no visto. Eso “no visto” sufre *en* el pintor por la necesidad de ser visto y hace sufrir *al* pintor reclamando su derecho a la presencia en el mundo. El pintor es un visionario, alguien que ve lo que no ha sido visto. Pintar es, entonces, una decisión ética: la de dar presencia (o negársela) a lo no visto, la de salvar lo no visto de la ausencia (o dejarlo anclado en la oscuridad para siempre). No visto no significa previsto. Todo lo contrario. La previsión es la actitud academicista que, en el fondo, se defiende de lo no visto. El academicismo es la producción seriada de lo previsto. Tal vez lo mismo pueda ser dicho de aquel pintor que encuentra una veta comercializable y se repite hasta el cansancio.

En este caso, la decoración previsible para un comedor es una Cena. Hasta el cansancio pueblan los comedores conventuales las reproducciones de la pintura de Leonardo, por ejemplo. Las hay en versiones fotografiadas y también en variantes recreadas como tapices u otras formas

incorporaron personal secolar como maestros. Para encontrar mujeres hay que esperar todavía a los años sesenta. Las primeras fueron docentes de inglés.

de reproducción técnica⁷⁴. El artista auténtico, en cambio, deja su vida y se consagra que viva lo no visto. Y en el caso de Fermín, consagra tiempos nocturnos largos para elaborar las pinturas. Habitualmente, con los novicios, durante el tiempo de trabajo manual podía hacer las bases, los fondos y algunos trazos gruesos, pero dedicaba las noches a la terminación de los detalles, las manos, los rostros, en fin, todo lo que requiriera mayor técnica y cuidado. Porque el pintor no reproduce, crea. Aun en el caso del *ready made*: sumerge el objeto ya visto en la novedad imprevisible de lo no visto⁷⁵. Remuestra lo visible y, al hacerlo, nos da a conocer lo desconocido de lo ya visto. El arte auténtico nos pone nerviosos, dice la Sontag (Sontag, 1996). El arte visual ha surgido de las tinieblas de lo no visto y por eso produce tanto fascinación como espanto. Cuando nos acercamos a un cuadro, su visibilidad anula nuestro deseo inicial de ver algo desde nuestra perspectiva y se nos impone con un nuevo deseo, el de lo no visto que ha llegado a la visible presencialidad. Abre nuestros ojos para ver algo no visto y para poder nombrarlo de un modo nuevo, no ligado a nuestro deseo de ver y –mucho menos- a lo que el pintor pueda nombrar o el crítico comentar. El cuadro, surgido de entre las tinieblas de lo no visto por el autor que puso su cuerpo en ello, se ha hecho independiente y ahora nos educa él mismo para verlo.

Por otra parte, como lo dice tan bien el pintor ecuatoriano Guayasamín: “pintar es una forma de oración al mismo tiempo que de grito y la más alta consecuencia del amor y la soledad.”⁷⁶ Y para Fermín esto era claramente así.

Un cuadro, un mural, no es un entretenimiento. No tiene nada para mostrar, no es un adorno, no enseña nada. Un cuadro se muestra, se entrega: entrega lo no visto para educar nuestra mirada. Ver un cuadro es recibir esa entrega. Ver es honrar esa donación liberándonos para demorarnos

⁷⁴ Un tema que sería interesante de introducir aquí, pero que reservaremos para otro punto más adelante, es la cuestión de las reproducciones fotográficas de las obras de arte y el uso que Fermín hacía de ellas. En general prefería pintar un original a colgar una reproducción. Pero, en ocasiones, utilizaba las fotografías para crear algo nuevo. Sobre todo esto, la referencia básica es el clásico de Walter Benjamin (Benjamin, 2011).

⁷⁵ Hablaremos de esto en otro punto, más adelante, pero quiero llamar la atención sobre un detalle en otro de los comedores del noviciado: el del capellán. Es el comedor que está inmediatamente al lado de la cocina. Mediante un pequeño torno se comunican ambos ambientes. Tiene una pintura en el techo que representa símbolos eucarísticos (uvas, pez, pan) y, en una de las paredes, hay un crucifijo muy elemental, de materiales baratos. Fermín decidió (por las razones que fueran y que ignoramos) no reemplazarlo por uno nuevo sino dejarlo y hacerle un fondo que lo dignificara. Pintó, entonces, en el espacio de la pared que usaría el crucifijo colgado, un Alfa y una Omega, inscritos en un cuadrilátero con un par de lados curvos. Algo semejante hizo en el comedor de las visitas. En ambos, en las puerta de la alacena que hay en cada ambiente, pintó una Sagrada Familia, además de los cielorrasos.

⁷⁶ Fermín fue un gran admirador de la obra de este lasallano ecuatoriano. La frase está en un cartel en el Museo Capilla del Hombre, en Quito. También está reproducida en su sitio Web: <http://www.guayasamin.org/index.php/12-pensamiento/32-pintar-es-una-forma-de-oracion>. Proviene de un libro suyo, *El tiempo que me ha tocado vivir*.

en recibirla. Pintar un cuadro, entonces, es esperar una donación, esperar eso no visto y luchar para darle presencia material, liberándonos de todo lo previsto.

Hizo esta intervención en el comedor en dos etapas. La primera en 1963. Sobre cinco grandes placas de madera compensada pintó dos escenas relacionadas con los tiempos litúrgicos. De un lado, Navidad y Epifanía; del otro, Cuaresma, Pascua y Pentecostés. Estas maderas servían de mampara y dividían el inmenso salón en dos partes más pequeñas. Como no estaban fijadas sino apoyadas en una viga del techo y en un gran mesón por la parte inferior, podían correrse dando mayor o menor amplitud al comedor de acuerdo al número de Hermanos en la comunidad.

La segunda intervención fue al año siguiente, en el techo. Allí pintó una serie de cuatro ángeles por cada uno de los cuadrados que dejaban los cruces de las vigas. En total veinticuatro ángeles. Son ángeles músicos que están tocando y bailando. Cada uno de ellos está inscrito en un cuadrilátero irregular y los vanos entre los cuatro cuadrados de cada espacio forman una cruz, que multiplica las que ya forman los cruceros de las vigas. Los cuadriláteros son de colores verdes y azules alternadamente. El fondo ha sido a veces blanco y a veces amarillo. No hay registro de cómo fuera la primera vez. Los ángeles, que son meros contornos, tienen el color del fondo en sus líneas.

El significado de una pintura se inscribe en el ritual dentro del cual los espacios son habitados. De lo que se trata, en estas y las demás intervenciones que Fermín realizó en esta y otras casas, tiene que ver con ayudar a descubrir el sentido espiritual de las acciones ordinarias. Esto, para los lasallanos, se llama espíritu de fe. El artista, habitualmente, se aprovecha de las experiencias físicas, emotivas y existenciales de quienes serán espectadores de la obra. Aquí se trata fundamentalmente de un grupo grande de adolescentes⁷⁷ que está queriendo ingresar a la vida religiosa de educadores. Hemos de suponer el apetito producido por los tiempos de estudio o de trabajo manual⁷⁸, hemos de suponer cierta curiosidad y deseos de aprender, lo mismo que los deseos de progreso espiritual y de entrega generosa, bastante común entre los novicios.

⁷⁷ No debemos olvidar que la edad habitual de la toma de hábito con la que comenzaba el noviciado era de dieciséis o diecisiete años.

⁷⁸ El trabajo manual, sobre todo en la década del cuarenta y cincuenta era mucho. En algunos años parece que superaba los tiempos de estudio que eran fundamentalmente memorísticos. En los años sesenta, cuando Fermín llegó al noviciado y realizó estas intervenciones, ya se aplicaba el nuevo plan de formación que tenía como ejes la Biblia en el primer año y la cristología en el segundo. Igualmente, unas dos o tres horas diarias se dedicaban al trabajo manual: cosechar fruta, picar leña, remover piedras, hacer construcciones, cuidado de las abejas y otros animales...

Fermín, gran devoto de San Benito y de su Regla, comprendía esto al modo clásico de la vida religiosa, modo que, para el tiempo en que pinta, estaba claramente en crisis. Así, la Regla de San Benito, por ejemplo, piensa en los cuerpos de los monjes como “instrumentos del arte espiritual” (4,75-78). Los creyentes medievales tenían hábitos afectivos que en su conjunto constituían como una imaginación plástica, un modo de recibir los datos religiosos de modo emotivo y aún físico, llegando al conocimiento espiritual a través de la emoción. De ahí los llantos, los rezos en distintas posturas, etc. Para los años sesenta es muy probable que ya se diera entre los novicios y entre muchos Hermanos esa especie de ceguera espiritual que hoy nos aqueja mayoritariamente. Como dice Mons. Timothy Verdon

“... un problema dei nostri giorni, quando un'intelligente resistenza al messaggio delle immagine, coltivata come autodifesa, abitua a dissociare gli occhi dal cuore; introduce cioè uno scarto tra lo sguardo intellettualmente ricettivo e la visione interiorizzata dell'oggetto. Guardiamo, registriamo pure il senso della cosa guardata, ma non lasciamo che l'esperienza visiva oltrepassi il livello nozionale per toccare il sentimento.” (Verdon, 2007, p. 11)

Mediante la oferta artística de esos paneles litúrgicos de gran tamaño, que se imponen por sí mismos a la vista, Fermín, procuraba colaborar en la unificación de las personas que frecuentaban el comedor ofreciéndoles no simplemente una decoración sino objetos religiosos que comunican la fe de la que nacen, la alimentan e, incluso, en una casa de formación, la engendran. Son obras que trabajan sobre opciones existenciales.

Hemos de recordar siempre aquello de Jean Luc Marion: el núcleo mismo de un fenómeno es la donación (Marion, 2006, p. 13). El fenómeno visible es el don del aparecer. Se trata, entonces, de ver lo que se da y ver lo que eso da. Y es la mirada lo que hace más visible lo que se da. El ejercicio del mirar es siempre perspectiva e interpretación. Lo que vemos es más que lo que se nos da, más de “lo que hay para ver”. Lo que vemos nace del trabajo de lo visible por lo invisible. Vemos el objeto a través de las vivencias.

II.4.2.2.4. APERTURA DEL ESPACIO: LAS FIGURAS

Detengámonos un momento sobre las imágenes pintadas. Como hemos dicho, son tres escenas: una de Navidad-Epifanía; otra del ciclo Cuaresma-Pascua; y el techo dedicado a los ángeles músicos. La tercera es la que menos elementos tiene por lo que resulta más sencilla de comprender. Se trata de un cielo de fiesta, de la fiesta del cielo. La cantidad de instrumentos musicales recuerda el salmo 150. La comunidad reunida para la comida es un signo de esa festividad del Reino. Lo es, paradójicamente, en su silencio. Porque mientras está peregrinando en su fe, come necesitada de crear comunión y reponer fuerzas para el trabajo de la escuela. La fiesta completa vendrá más tarde. Ahora, en el andar, su fiesta breve y sobria se da en algunos días festivos particulares y, acontece cotidianamente en la recreación. Mientras tanto, en silencio, escuchando y meditando la Palabra, alimentándose interior y físicamente, adelanta en esperanza esa fiesta que sobrevuela sus cabezas.

La pintura de Navidad⁷⁹ representa a la Sagrada Familia en medio. María está cosiendo unos trapos para el niño que está colocado en una posición algo artificial, como si estuviera de pie. Está fajado al modo casi mortuario y tiene los brazos extendidos. Es un niño pero es el resucitado también. San José, del lado derecho, con un bastón de azucena, mira silenciosamente al niño. Más a la derecha están los Magos con sus ofrendas. Del lado izquierdo, más allá de la Virgen, está un pequeño grupo de pastores y, sobre el margen, está San Juan Bautista de La Salle, contemplando la imagen. Tiene un cuaderno en la mano y una pluma. Sobre el cuaderno ha escrito: “Así debemos nacer a la vida espiritual, despojado y desnudo de todo.” Los colores predominantes van del verde al amarillo, con algunos azules.

Del otro lado, tenemos tres escenas. La crucifixión, la resurrección, ascensión y Pentecostés. Aquí, los colores predominantes son azules, violetas y rojos. La centralidad de la Pascua es clara, y el conjunto invita a verlo como una historia, un movimiento, que de la cruz va a la comunidad eclesial invadida por el Espíritu. Las escenas, progresivamente, se van llenando de personajes: María, sola ante la cruz, en quien la Iglesia está concentrada; tres mujeres en adoración ante el resucitado, bajo el Cirio Pascual y el Aleluya, hacen un cuarteto con el ángel que proclama la

⁷⁹ Esta pintura tuvo intervenciones posteriores. Cuando el noviciado se volvió intercongregacional, Fermín fue haciendo espacio entre los pastores para ir ubicando a los distintos Fundadores. Primero al H. Gabriel Taborin, luego al P. Lammenais y, finalmente, al H. Edmundo Rice. En algún momento uno de los tabloncillos se cayó y se quebró. Por eso toda la pintura fue rehecha sobre tela como se la puede observar hoy.

Resurrección con un cartel en sus manos; en la última escena, los Doce se agolpan en oración alrededor de María, recibiendo el Espíritu Santo como fuego y como paloma. El fondo de la escena llevaba una inscripción bíblica en su primera versión de madera: “Fue entregado por nuestros pecados y resucitado para nuestra justificación.” (Romanos 5,8).

II.4.2.2.5. PRODUCCIÓN DE EFECTOS DE PRESENCIA: EPIFANÍA

Dejar acontecer la verdad del ente, de eso se trata. Lo que acontece en el comedor es la comunidad que hace un alto en el transcurrir del día. Tres veces al día. Lo hace, fundamentalmente para recuperar fuerzas para continuar. El estar en el comedor no es, en lo cotidiano, el final de nada. Y, sin embargo, es figura del final de la Historia. Lo que acontece es la menesterosidad de la vida que necesita alimento. El no bastarnos autosuficientemente. Alimento y sentido. Ambas cosas nos vienen provistas con trabajo. El comer juntos es el acto de sentarnos para hacernos con el fruto del trabajo que siempre excede a quienes se juntan. Lo que viene a la mesa y a los oídos es más que lo que los comensales pueden poner por sí mismos. Lo comparten agradecidamente. Lo agradecen porque es un don. La comunidad llega ordenadamente en procesión y en orden se sienta para comer y meditar descansadamente. Y ambas cosas sin que sean fines en sí: son para compartir, en la recreación o en la clase.

II.4.2.2.6. PRODUCCIÓN DE PRESENCIA

¿Qué es lo que se hace presente en esta epifanía? ¿Por qué están tan silenciosos como en la capilla? La comida en silencio es ocasión para entregarse a la experiencia del recibir y el escuchar la Palabra. Pero también a la presencia de los otros cuerpos que están juntos. El sentarse en herradura permite que todos puedan verse los rostros. Que las miradas se encuentren (o se esquiven), que las complicidades de todo tipo se expresen en sonrisas, en pequeños gestos para pedir o dar algo. Todo un lenguaje sin palabras se despliega en el rostro y las manos.

Y esto, debajo y frente a unas pinturas.

Ambas hacen alusión al tiempo: al tiempo final y al tiempo que pasa. Porque la brevedad de la comida en silencio alude a que lo importante estaba antes y estará después. Sobre todo en el después definitivo, festivo, al que los ángeles del techo permiten asomarse. Más aún si se considera que, por encima de ese cielorraso está la Capilla. Es el Cristo, Señor del Tiempo, el que

verdaderamente preside el comedor. Todos están comiendo ante Él. Y todos están escuchándolo en su Palabra.

II.4.2.2.7. DEIXIS: ACÁ/MÁS ALLÁ

Acá está la comunidad ante el Misterio, ante los Misterios cristianos: la encarnación, la epifanía, la crucifixión, la resurrección, la ascensión y el don del Espíritu. El acá del tiempo es, sobre todo, tiempo litúrgico que nos lleva a engarzar nuestra vida en el círculo anual que conmemora los misterios de la redención “que, en cierto modo, se hacen presentes en todo tiempo” (SC 102). Acá está la comunidad de escucha y de sencilla aceptación de sus necesidades. Acá está la fraternidad de quienes quieren reunirse para sostener juntos las escuelas. Porque ese es un primer sentido del más allá. El acto de comer juntos y escuchar juntos la Palabra ante los Misterios se abre al más allá de la misión.

Pero también se abre, de manera más inmediata, al más allá de la recreación en la que la comunidad compartirá lo que ha meditado durante la comida o en otros momentos del día. Y el más allá se dilata al extremo en la comunión definitiva que la comida sacramentaliza y las pinturas simbolizan.

II.4.2.2.8. DEIXIS: DENTRO/FUERA

Hay un dentro que es el del mismo comedor. Estar dentro es pertenecer a la comunidad. Y es una comunidad de iniciados, la de quienes comprenden lo que están haciendo juntos. Son compañeros de camino, σύνοδοι (Ig Ef 9,2), y también συμμύσαι (Ig Ef 12,2), es decir, los que hacen silencio juntos, los que comparten un secreto.

Fuera quedan los que no comprenderían porque no pertenecen. Para ellos hay otros comedores con otras reglas (bellamente decorados también).

Aquí, dentro de la comunidad, Cristo preside el silencio que rompe Cristo con su voz mediada por la misma comunidad. Cristo los ha llamado a vivir juntos, los ha consagrado juntos y juntos los envía al mundo educativo. Por eso, juntos lo buscan y lo encuentran, lo escuchan y reciben sus dones.

Hay un afuera, además, que es visible por las ventanas o puertas vidriadas. Es el del afuera de la casa del noviciado. Es el lugar del trabajo y de la recreación. Es el afuera del antes y del

después. El espacio en el que se juega la fecundidad de la experiencia religiosa que tienen la oportunidad de hacer.

II.4.2.2.9. INTERRUPCIÓN

El estar en el comedor es interrupción del devenir del día. Y es un espacio entre el dentro y el fuera, el acá y el más allá. Puede ser la ocasión para una experiencia estética y religiosa si el novicio o el Hermano se entregan a la contemplación de estas pinturas.

La experiencia estética tiene siempre un carácter insular (Gumbrecht, 2005, p. 129). Y en el intervalo entre la percepción y la atribución de sentido se abre la posibilidad de esa experiencia cuando nos relacionamos en el juego de la cercanía y la distancia. Comer distanciamos, distraídamos, o, por el contrario, ocupados en el detalle técnico de las obras, no abrimos el espacio de la experiencia estética. Esta requiere el demorarnos en el mirar y escuchar, en el dejarnos impresionar en las sucesivas aproximaciones, con las variantes que nos dará la luz del día y de la noche, lo mismo que las frases que escuchemos de las lecturas comunes. Variarán también las interpretaciones de acuerdo al ánimo y a los momentos de la vida en que nos volvamos a sentar a la mesa. Siempre estará disponible la mediación artística ofreciéndonos la clave del nacimiento a la vida espiritual en la escena del pesebre y de nuestra inocencia recibida en la contemplación del Misterio Pascual. La belleza de la imagen nos puede abrir a la verdad y la justicia de estas afirmaciones a las que estamos invitados a prestar asentimiento real.

II.4.2.2.10. PRODUCCIÓN DE EFECTOS DE SENTIDO: HERMENÉUTICA DE LA OBRA

El comedor decorado, entonces, se convierte en mediación del sentido histórico salvífico de la vida de la comunidad del noviciado. Lo es en el encuentro interpersonal hondo de comunión en el silencio y en el compartir los alimentos, presididos por Cristo en sus Misterios. Lo es en el encanto que el comedor produce en los comensales. La luz, la disposición de los utensilios, la comida y las pinturas, buscan crear un espacio que cobije el agradable habitar juntos que celebra el salmo 133.

II.4.2.2.11. MIRAR CON FE LA VIDA

Si las personas se entregan al encuentro no saldrán de él sin cambios, harán una auténtica experiencia (Gadamer, 1997, p. 142). Sus conciencias creyentes trascenderán la experiencia estética del comer juntos y contemplar las pinturas para percibir emocionalmente la Presencia de Cristo entre los comensales, como Señor de su Tiempo, como Servidor suyo que los envía a Servir. La perciben simbólicamente, también como adelanto del Señorío final y de la Fiesta del Cielo. Se perciben como sacramento que ejercitan juntos en la casa y en la escuela. Juntos encuentran la experiencia de comunión que buscan. Y juntos crean las condiciones para ofrecerla.

II.4.3. SAN ANTONIO DE ARREDONDO Y LOS HERMANOS DE LA SAGRADA FAMILIA

Villa Sagrada Familia es un campo que los Hermanos de la Sagrada Familia tienen en las sierras cerca de San Antonio de Arredondo sobre el camino que une la ruta 34 con la Estación de Bosque Alegre. Desde que el Noviciado La Salle se hizo comunidad intercongregacional, los novicios pasaron períodos en julio, enero y febrero en esa propiedad. Allí había, en aquellos tiempos, una comunidad religiosa pequeña. La casa era, inicialmente, un gran dormitorio con una cocina y comedor, una capilla y algunas dependencias para los Hermanos de la comunidad. Con el tiempo fueron adosándose otros espacios al edificio principal y construyendo nuevos alrededor de una represa que era como un centro que estructuraba el espacio. La represa se alimenta de un arroyo serrano que nunca carece de agua.

Fermín intervino prácticamente todos los ambientes a lo largo de los treinta años que frecuentó la propiedad: la primer capilla tiene un mural de la Sagrada Familia y la Trinidad, el comedor tiene otra Sagrada Familia, el primer chalet tiene un hall totalmente ornamentado, luego está la gran intervención de la segunda capilla y el segundo chalet cuyo salón principal también tiene pinturas suyas. Hizo además crucifijos para las habitaciones antiguas y construyó una ermita en uno de los extremos de la propiedad. Contribuyó al diseño del cementerio y un monolito en honor de la Sagrada Familia (realizado con azulejos) se erigió con un dibujo suyo.

Fermín, que “amaba las montañas”, como lo dice en uno de sus poemas, tenía predilección especial por esta casa.

Por razón del espacio haremos un comentario más global de estas obras.

II.4.3.1. LA CAPILLA DE LOS CUATRO ELEMENTOS (1979)

Como hemos dicho, la represa hace de eje del habitar de esta gran casa de retiros y vacaciones. Sus dimensiones son bastante grandes (cerca de los 100x50 m). Está ubicada en dirección E-O, con el arroyo sobre el lado occidental, quedando la casa principal del lado sur y el chalet con otras dos construcciones al norte. Dos caminos unen las construcciones rodeando el estanque. El cementerio se ubica en el extremo oriental. La represa está a unos cuatro metros menos de altura que las construcciones de su alrededor.

Habitar esta casa significa siempre desplazamientos que atraviesan esos espacios. Cada grupo que habita la casa tiene sus propios ritmos pero todos se han de habituar a este tránsito y a estas distancias. Si pensamos en el grupo de novicios que habitaba la casa cuando la capilla fue realizada, la mañana marcaba un primer traslado desde las habitaciones hacia la casa principal, primero a la capilla, luego al comedor. Un tiempo de dispersión por los campos para el trabajo manual y un nuevo convocarse en la capilla. Tras un tiempo de descanso, una nueva dispersión para el trabajo y un recluirse en el chalet para el aseo y la lectura. El día terminaba con la oración de la tarde, la comida y la oración de la noche en la casa vieja, para cerrar otra vez en las habitaciones, al otro lado de la represa.

La que hemos llamado segunda capilla fue construida en 1978 y ornamentada al año siguiente. Fermín tuvo la oportunidad de hacer aquí una capilla completa, sin restricciones, exceptuado el espacio. Es una planta rectangular paralela a la represa hecha sobre unos basamentos previos.

De acuerdo al modo en que el conjunto del espacio era habitado, nuestro Hermano ideó una construcción que integraba el paisaje y se integraba en él. Para eso recurrió a la idea presocrática o budista de los cuatro elementos: agua, fuego, tierra, aire. Pero, además, pensó en un protagonista fundamental: la luz. Para Heidegger, el Ser-ahí es luminoso en tanto que iluminado por el propio ser. Lo es como apertura al ser. Y esa apertura iluminada es histórica, la historia iluminadora del ser. “El ahí del ser es la *Lichtung* del ser” (Amoroso, 1988, p. 203), la historicidad del ser ahí es la apertura del ser. Para él, *Lichtung* (iluminación/claro), *Schickung* (destinación por parte del Ser) y *Nichtung* (anulación por parte de la nada) coinciden, comenta

Amoroso. Claridad y nocturnidad van juntas en la experiencia de la angustia de la nada que problematiza el ser del ente. Hay, claro está, en la comprensión que Fermín tiene de la luz, unos armónicos evangélicos y teológicos que deben ser incluidos en la experiencia ontológica a la que se refiere el filósofo alemán. El Cristo que preside la capilla bien podría ser llamado Cristo de la Luz. Luz y vida.

En “El Arte y el Espacio”, Heidegger se refiere a las artes plásticas como corporeización de la verdad del ser en la obra que instaura lugares, que espacia, que brinda al hombre un espacio habitable (Heidegger, 2012, p. 16). El arte libera lugares para el habitar del hombre como mortal al abrir claros en los que la verdad acontece al mismo tiempo que se oculta. Un habitar que es poético (Heidegger, 1994). Fermín ha hecho la experiencia de la “peculiaridad del espacio” (Heidegger, 2012, p. 4). Para Heidegger, hacer esta experiencia conduce a descubrir la diferencia ontológica entre el espacio cartesiano y el espacio artístico. “Vaciar algo significa congregarlo en su unidad disponible” (Heidegger, 2012, p. 7). El vacío es un ente ligado a la nada, falto de cualquier otra referencia. Es pura disponibilidad y potencialidad. “El espaciar aporta lo libre, lo abierto para un asentamiento y un habitar del hombre”, “libre donación de lugares en los que aparece un dios” (Heidegger, 2012, p. 6).

Como el espacio artístico no es algo dado de antemano, “se despliega sólo a partir del obrar de los lugares de una comarca” (Heidegger, 2012, p. 8), lugares que son “las cosas mismas” (Ibíd.). Son las mismas obras, en el caso de San Antonio, las que corporeizan lugares, que abren “la comarca”, es decir, congregan las cosas en co-pertenencia, les dan permanencia y, sobre todo, procuran a los hombres un ámbito que habitar. Este carácter de la obra de arte parece resaltar cuando está integrada en el paisaje, como el conjunto de Villa Sagrada Familia. Son así parte de los caminos cotidianos Abren y ocultan. Se presentan monótonas o molestas para el distraído y el apurado. Hablan a quien se demora con ellas (Heidegger, 1988), a quien espera, a quien insta a “la Serenidad” que es la esencia del pensar (Heidegger, 1989).

La capilla, de cara al este, recibe a quien llega a ella con un mural del Pueblo Sacerdotal (1Pedro 2,9-10; Apocalipsis 5,9-10). El mural original fue transformado luego por Fermín en un mosaico de piedras de colores, reforzando el elemento de la tierra. Son ocho figuras a cada lado de la puerta. De afuera hacia ella, del lado izquierdo: Abraham, David, Joaquín y Ana, Juan el Bautista, Santiago, Andrés y Pedro. De la puerta hacia la derecha: Pablo, Juan, Mateo, Marcos, Lucas, Benito de Nursia, Francisco de Asís y el Cura de Ars. Todos llevan una estola y algunos

símbolos que señalan su identidad. Todos están hechos en un tamaño superior al tamaño natural. La estola es el símbolo sacerdotal por excelencia y nuestro Hermano lo ha preferido por encima de muchos otros en las representaciones cristológicas. Además de su respeto y amor por la dignidad sacerdotal de los presbíteros, señala el aprecio por la dignidad del Pueblo de Dios y el sacerdocio común de los fieles.

Sobre la puerta está escrito: “El maestro está aquí y te llama”. La puerta es extremadamente sencilla. Gris. El resto de las paredes exteriores es blanco. La luz fuerte de la sierra cordobesa la hace brillar. Este límite cara a Oriente señala un dentro y un fuera. El del espacio de oración común, pero la imagen fuerte de este Pueblo que custodia la puerta e invita a entrar también nos habla de la pertenencia al pueblo peregrino en espera de “El que Viene”. Dentro y fuera del templo pertenecemos a este pueblo y ejercemos el sacerdocio.

Al oriente se ve una cadena alta de montañas. El amanecer es un bello espectáculo que estos personajes peregrinos ven cada día. Y nosotros junto a ellos si nos integramos a su coro. Amanecer que es figura del “Sol que nace de lo alto” a quien cantamos en el oficio cada mañana.

Del lado sur hay una espadaña y sobre ella una veleta con un gallito rematado con una cruz, todo hecho en hierro negro. Es el elemento aire. El gallo es símbolo de la expectativa, de la esperanza pascual.

Si ingresamos por la puerta principal, descubrimos un gran espacio vacío con una iluminación de tonalidades amarillentas y verdosas⁸⁰. El efecto se logra por un doble juego de vitrales. Unos, los habituales de los espacios sagrados hechos por Fermín, con sus cuadriláteros de acrílico en disposición de inspiración neoplasticista. Otros, por paredes de botellas de colores usadas como ladrillos de vidrio verde y amarillo. Unas claraboyas sobre el presbiterio completan la iluminación natural. La fuerte diferencia de la luz exterior reverberante sobre el blanco de las paredes y la interior, tan tamizada, ayuda a la experiencia de interrupción que el ingreso a este espacio sagrado nos entrega. También el cambio de temperatura, tanto en invierno como en verano, nos ayuda a sentirla. El espacio vacío remata al frente con un presbiterio que ocupa todo

⁸⁰ Hoy esto vira hacia el blanco porque los vitrales originales fueron quitados. La pobreza de su material no tuvo el mantenimiento que la fuerza del sol requería.

También el vacío se ha perdido un poco hoy. En su primer tiempo la casa no solía recibir grupos grandes por lo que no había dentro de la capilla muchos bancos. Ahora su número ha crecido y dificulta la experiencia del espacio vacío como fue ideada en un comienzo.

el ancho del edificio, con iluminación cenital por una claraboya y de los dos costados por las paredes de botellas.

Sobre la izquierda, el ambón. Es una especie de amontonamiento de piedras cortadas traídas de la montaña. En el frente del mismo, unas piedras de colores blanco y negro representan el tetramorfo de los evangelios. El piso del presbiterio es de laja rosada riojana. El resto del solado es de baldosas en color gris. A la derecha, el altar, también de piedras. Cuarzo blanco de las montañas cercanas. Unas piedritas negras dibujan en el frente un pescado y un cesto de panes. Detrás, el sagrario de madera con la inscripción de sabor agustiniano: “Se dio naciendo como compañero/comiendo se entregó como comida/muriendo se empeñó como rescate/reinando como premio se nos brinda.” Versos de Francisco Luis Bernárdez traduciendo el *Verbum supernum prodiens* de Tomás de Aquino. Comunidad laical, la eucaristía no suele ser celebrada en esta capilla sino ocasionalmente. En los períodos en que la casa era habitada por los novicios, había una reserva del Santísimo Sacramento pero para la misa se trasladaban hasta la Abadía *Gaudium Mariae*⁸¹.

En el centro, la sede: un viejo durmiente de quebracho sobre una base de piedras como las del ambón. Detrás, una pared de lajas negras que llega hasta el cielo raso. Y suspendido con cadenas, una estatua de Cristo Rey Resucitado hecha en madera por un novicio sobre dibujo del H. Fermín. En el extremo izquierdo, también en madera, sobre un solo tronco, la Sagrada Familia. Entre el banco de la sede y la pared, la tierra aflora. En ella, una serie de plantas trepadoras y otras ornamentales crecen. Por la pared, cae el agua que riega las plantas.

El tema del agua continúa por detrás de esa pared en la sacristía. Allí, en las puertas y paredes de los armarios de madera construyó collages con imágenes tomadas de revistas de arte. Son prevalentemente mosaicos de temas bautismales. Es como una alusión invisible a la fuente escondida que da vida al espacio común de este pueblo sacerdotal. El “muy dentro” en el que escuchamos esa fuente escondida que nos dice, “Ven al Padre”⁸².

En el otro extremo, sobre la izquierda, cerca de la puerta, bajo la espadaña, un hogar que tiene en su pared el retrato del H. Gabriel Taborin y el escudo del Instituto de los Hermanos de la

⁸¹ Las monjas benedictinas se ubicaron primeramente en la capilla de los franciscanos sobre la ruta 34. Fue en 1979 que llegaron a la Arquidiócesis de Córdoba.

⁸² Las dos expresiones, la de Teresa y la de Ignacio, eran muy queridas para Fermín y solían aparecer en su explicación del método de oración lasallano.

Sagrada Familia. En el marco del retrato el lema congregacional: “En el trabajo, la oración y el amor, está la paz.” El hogar es un símbolo importante en sí, con sabor a familia. Era, además, en aquel tiempo, el único modo de calefacción posible. El fuego implicaba un trabajo particular para uno de los novicios en la temporada invernal: los dos hogares, la cocina de leña y las calderas implicaban tiempo empeñado en hacer leña y cuidar que no se extinguiera, desde la mañana temprano, antes de que se levantaran los demás.

Sobre dos de las tres paredes restantes⁸³ se desarrolla el *viacrucis* con las estaciones evangélicas. Es una franja continua de más de un metro de alto. Comienza al fondo, en la esquina opuesta al hogar, y termina cerca del ambón. Es un recorrido que, fuera del tiempo cuaresmal, era efectuado individualmente. Una experiencia evangélica del espacio vacío que llevaba de la Cena a la Resurrección deteniéndose sobre los episodios densos de la Pasión. Pasa por el hogar a la mitad del recorrido, como enraizando el lema congregacional en el Misterio Pascual o recordándonos el fuego del cirio ausente.

Fuera del canto de algún ave o algún motor, el sonido que puede escucharse cuando no hay voces humanas es el del agua.

Aire, tierra, agua, fuego y luz. Los elementos esenciales que, en este ámbito, remiten directamente a la Presencia: pan y palabra, pueblo triunfante y pueblo peregrino. Todo confluye alrededor de ese Cristo majestuoso en su cruz.

II.4.3.2. EL HALL DEL CHALET (1970)

Los novicios llegaban a habitar esta antigua casa varios meses en el año y carecían de algún espacio cerrado para poder encontrarse, hacer lectura o tener una clase. Por esto se construyó un pabellón con habitaciones individuales con un gran hall. El espacio tiene generosas dimensiones. Su centro es un gran hogar.

Fermin decidió darle protagonismo al fuego y recubrió el hogar con una hoja de cobre repujado. En el frente colocó un verso del “Cántico de las criaturas” de San Francisco de Asís en la lengua original: “*Laudato si Misignore per frate focu/per lo quale enmallumini la nocte/edello e bello et iocundo et robustoso et forte*”. Sobre los lados, iconos bíblicos en los que el fuego

⁸³ La tercera es la hilera de ventanas grandes.

juega un papel preponderante. Del lado izquierdo, la teofanía de la zarza ardiente y el carro de fuego en el que Elías es llevado al cielo. Del lado derecho, el ángel que purifica los labios de Isaías con brasas ardientes y los tres jóvenes en el horno de fuego.

La pared opuesta al hogar y sobre la que se abre el corredor que lleva a las habitaciones fue pintada de color celeste. Las otras tres del rojo fuerte que Fermín utilizó en los años posteriores a su regreso de Roma habiendo conocido las ruinas de Pompeya. Son las paredes que tienen ventanas que cubren casi todo el espacio. En la pared celeste pintó el lema congregacional junto a una cruz de madera sobre el vano del corredor, una Sagrada Familia inscrita en un triángulo de lados curvos al lado izquierdo y al H. Gabriel Taborin con un libro abierto en las manos del lado derecho. Sobre el libro se lee: “Jésus + Marie + Joseph”.

El techo es la porción más original del conjunto. El fondo es negro y sobre él se destaca, cerca de la chimenea del hogar una espiral triangular rodeada de llamas de fuego. Es una alusión a Hebreos 12,29: “nuestro Dios es un fuego devorador”. Y a su alrededor se congrega un conjunto de veinticuatro ángeles, alusión a Hebreos 12,22: “Ustedes se han acercado a la montaña de Sión, la Ciudad del Dios viviente, a la Jerusalén celestial, a una multitud de ángeles, a una fiesta solemne...”. Y también a los veinticuatro ancianos de Apocalipsis 4,10.

El mobiliario del salón era, en un comienzo, austero. Un conjunto de sillones de caña y una mesa hecha con una rueda de carro. Esta puede ser también una alusión a la centralidad de Cristo en la comunidad y en la vida de cada uno.

Desde el salón puede verse el conjunto de las edificaciones alrededor del estanque, lo mismo que las montañas que están a Oriente. Hoy también se ve el cementerio. El dentro de este espacio está presidido por el mensaje de la paz y del fuego. El encuentro comunitario es un momento importante. Encuentro festivo, encuentro de estudio o encuentro de oración (“En el trabajo, la oración y el amor está la paz.”). El hermano fuego es uno de los maestros de esta comunidad. Es bello, robusto y fuerte. Como decía el H. Noé en el librito antes citado, lo es si nos demoramos con cariño para observarlo, sobre todo de noche y en invierno. Un maestro fuerte que nos conduce a nuestro propio interior. El otro maestro es el H. Gabriel que muestra en un pequeño libro apenas los nombres, la esencia personal de la Sagrada Familia representada en el otro extremo de la pared: un Jesús adolescente señala al Cielo donde está el Misterio del Padre representado aquí como un triángulo azul con un ojo. José y María lo toman con sus manos en un

gesto que no tiene nada de posesión. Y Jesús recibe una lluvia de fuego intensamente rojo: “Dios le da el Espíritu sin medida” (Juan 3,34).

Este espacio nos permite reflexionar sobre la especificidad de lo sagrado desde un nuevo ángulo. No se trata aquí de un “espacio sacro” sino de un ambiente de la vida cotidiana. Podemos preguntarnos, como invita el filósofo, “Y si fuese una iglesia de verdad, ¿cuál es la razón de que no se pueda fumar?” (Pieper, 1990, p. 10).

Interrupción.

Hay una frontera entre lo sagrado y lo profano. Dentro de ella una Presencia exige respeto. El tiempo no es homogéneo y por eso tampoco el espacio lo es. Consagramos un tiempo y un espacio porque allí encontramos esa densidad de lo Sagrado. Lo Sagrado, lo Divino, lo Celeste, es, como dice Jean Luc Nancy, “un lugar distinto al mundo entero” (Nancy, 2010, p. 19). Es como otra manera de ser que el ser de todas las cosas y todas las personas (Nancy, 2010, p. 22). Lo Sagrado “no estaría fuera del mundo porque fuera del mundo no hay nada” sino que “está presente por todas partes pero según un modo de Presencia muy particular” (Ibíd.). Nuestra experiencia, la experiencia de la humanidad, sin embargo, reconoce lugares donde esa Presencia es más densa, o lo ha sido. Una Presencia que es don sin por qué. Una Presencia ante la cual hemos de estar agradecidos. El reconocimiento de esa Presencia se da en una relación cuyo nombre es fidelidad (Nancy, 2010, p. 32): “fidelidad es no saber del todo de qué se trata” (Nancy, 2010, p. 34).

Esa densidad de la Presencia tiene una prevalencia espacial, como ya dijimos. Pero se refiere al tiempo, que es el horizonte de la comprensión del ser, el primer nombre del ser, el ámbito de lo abierto. Fidelidad habla de una relación en el tiempo. Esta fidelidad es un decidir-nos en el clarooscuro que hace necesario el discernimiento. El acontecimiento de la Presencia es siempre epifanía evanescente. En este temporalizarnos en fidelidad, la oración es el acto extremo (Casper, 2011, p. 54). Y ella requiere liberar un tiempo y un espacio para “tomarnos la libertad de ser libres” (Casper, 2011, p. 56). Una liberación que es siempre respuesta a un don gratuito (Casper, 2011, p. 67).

Cuando la plegaria es un ritual común, juntos nos liberamos para ser libres juntos en tanto “comunidad de salvación” (Casper, 2011, p. 100). Y en este ritual adelantamos el fin de la comunión total a la vez que atendemos a las necesarias decisiones que implican nuestra conversión para alcanzarla. Habitar un espacio liberado lleva a construir un espacio con-sagrado.

Un espacio liberado para la plegaria común, para la común temporalización a la luz del Reinado de Dios. Un espacio de pregunta por el sentido de lo cotidiano que, más que ser producido por nuestra voluntad, se nos regala (Casper, 2011, p. 106). En este recibir el espacio con-sagrado, celebramos la Pascua del Señor Jesucristo en el propio proceso vital de los vivos, individual y comunitariamente, cuando nos movilizamos para salir del “dentro” hacia el amor hecho misión. Pero habitar un espacio común, cotidiano, cuando podemos demorarnos en él y hacer experiencia de la Presencia, también susceptible de transformarlo en espacio de pregunta por el sentido de ese día a día.

Las imágenes religiosas en los espacios comunes tienen, precisamente, esta función: la de provocar la detención, el demorarnos; la de invitar a abrir el espacio a sus significaciones más densas. Habitar estos espacios hace que nos encontremos en una disposición afectiva de consuelo, afirmación y esperanza, en la que trabajamos nuestra temporalización. Si lo más originario del hombre es, como dice Lévinas, ser para otros, y constituirse como alma del mundo, de su fidelidad a Dios, “depende el ser o no ser del mundo” (Levinas, 1984, p. 160), la fidelidad del hombre a Dios tiene su reverso en el amor a los otros hombres y al mundo. La oración alimenta la asociación de Dios con el mundo en cuanto es una ofrenda del hombre a Dios por el mundo, un sacrificio que invierte el “para sí” en un “para otros” sin otro por qué que la fidelidad agradecida y el amor. “*La prière n’est elle pas l’âme même ?* » (Levinas, 1984, p. 162). Cristo resucitado es la oración del mundo por excelencia. Nuestro vivir en Él cotidianamente es estar vivos en esa oración.

II.4.4. LOS CONFLICTOS EN LA RENOVACIÓN DE ALGUNAS CAPILLAS EN LAS QUE TRABAJÓ EL H. FERMÍN GAINZA COMO EXPRESIÓN DE OTROS CONFLICTOS MÁS COMPLEJOS

Hemos leído, en aquellas primeras páginas del diario de viaje de 1957 acerca de las discusiones entre “clásicos” y “modernistas” en las que Fermín se veía obligado a participar tratando de “explicarse”. Le sucedió numerosas veces en su vida, tanto en temas artísticos como en otras áreas de la vida. Las cosas, cuando forman parte de nuestra identidad, suenan en acorde. Fermín tuvo que formar equipo con Hermanos que, desde otras tradiciones y formaciones, veían

la vida cristiana, la teología de la vida religiosa o la misión de manera muy diferente que él. Tanto porque fueran más tradicionalistas como porque fueran más revolucionarios. Nos detendremos primeramente en algunos conflictos referidos al arte sacro y al espacio litúrgico.

La primera y más larga tuvo que ver con la remodelación de las capillas de varios colegios de La Salle para adaptarlas a la reforma litúrgica conciliar. Particularmente, habría que considerar la Gran Capilla de Florida y la del Colegio de Argüello. El primero de los proyectos tuvo tanta resistencia que apenas pudo comenzar y terminó reduciéndose a lo esencial. En el segundo caso tuvo más éxito, aunque no del todo.

Florida era todavía la gran casa de formación del Distrito y no el Colegio que es hoy. La capilla servía para que los ciento y tantos habitantes de la casa participaran de la liturgia. Existían, igualmente, ya para entonces, otras pequeñas capillas para que los distintos grupos (aspirantes, escolásticos, Hermanos de los servicios generales o ancianos) tuvieran momentos de oración menos masivos. La capilla es algo ecléctica, con elementos románicos y góticos bastante simples, con un aire pisano. Tiene un presbiterio amplio en el que había un altar de mármol con un gran templete que era muy apreciado por los ancianos. Además, se colgaba del cimborrio, sobre el crucero, una corona con cuatro bandas de tela de color, según los tiempos litúrgicos. Había varias estatuas de santos en distintos tipos de hornacinas y altares laterales.

Fermín presentó en 1965 una reforma que tenía como objetivo mayor vaciar el espacio. Al comienzo no pudo sino poner algún mueble de madera delante de la construcción del templete que protegía el altar mayor. No será sino hasta 1967 que pueda ser demolido y reemplazado por el hermoso altar de granito cordobés que hoy está allí, en juego con el ambón. A eso añadió una corona de bronce suspendida por encima como lámpara. El resto de la remodelación pudo terminarla apenas cuarenta años más tarde, cuando pintó el *Via Crucis* (2008) y las figuras para el ábside (2006-2007). Igualmente, todavía permanecen las estatuas que hubiera preferido quitar por su poco valor artístico y los cambios en la sensibilidad y la devoción contemporáneas que ya no justifican su presencia.

En Argüello, en cambio, las autoridades pudieron imponer su voluntad de modernización y dejaron a Fermín hacer y deshacer. Sin embargo, dos cosas debieron ser inexplicablemente mantenidas: un viacrucis de yeso en las columnas y una construcción para el coro que dificultó durante mucho tiempo la entrada de los alumnos. Este barandal fue demolido en los años ochenta. El viacrucis pudo ser reemplazado en 2010. Entre la reforma y los años noventa, varias de las

estatuas de yeso de santos que habían sido sacadas por Fermín, regresaron a la Capilla. No había tomado suficientes recaudos y habían quedado guardadas por algunos Hermanos más tradicionalistas. Fueron quitadas de modo definitivo en 1993.

Un episodio más triste es el acaecido en la sede parroquial de San Miguel, en Argüello. Cuando el P. Dailoff era párroco, hacia 1970, Fermín hizo la decoración de la Iglesia. Pintó el muro del presbiterio de rojo pompeyano y tres imágenes: un Cristo resucitado en medio, a la derecha la Virgen con el Niño en brazos y a la izquierda un San Miguel con su dragón. Las pinturas estaban hechas en blanco, plateado y rojo. Además construyó una pila bautismal recubierta en aluminio envejecido y repujado, con temas bautismales. Un altar y un ambón muy sencillos completaban el conjunto. Muchas mujeres piadosas de la parroquia se quejaron durante mucho tiempo del “Cristo comunista”. Pero en los años noventa se hicieron cargo de la parroquia los Padres Rogacionistas. Uno de ellos llegó un día hasta el noviciado para pedirle permiso a Fermín para destruir su obra y pintarla como se encuentra hoy. Esto le causó una enorme pena y enojo.

Algo parecido sucedió en Tanti, aunque de allí no vinieron a pedirle permiso.

En otro campo de la vida también tuvo que atravesar conflictos que formaban parte de procesos históricos más complejos. Fermín formó parte del entusiasta grupo de Hermanos que renovaron los planes de formación desde las inspiraciones que venían de Francia a partir de 1957. Más tarde, con el impulso del CIL de 1968 se embarcó en la experiencia intercongregacional de noviciado. Pero hacia 1990, cuando una nueva generación de formadores se sumaba con palabra propia al antiguo equipo, nuestro Hermano comenzó a abroquelarse en la defensa del modelo que había construido y encontraba difícilmente algo valioso en las ofertas de los demás. Este endurecimiento está, parcialmente, en el origen del final de la comunidad intercongregacional. Cuando años más tarde, en 2004, se hizo un largo discernimiento sobre el nuevo plan para el noviciado, Fermín fue invitado a participar. Lo hizo con entusiasmo pero intentando siempre que todo volviera a ser como antes.

Las suyas son síntesis de un autodidacta a partir de una formación básica preconiliar. Es más que grande el proceso que su conciencia creyente ha hecho, sin dejar de tener los límites propios de un camino hecho muchas veces en soledad. Fermín creó un sistema propio a partir de su experiencia de Jesucristo y de la comprensión que le ofreciera tanto Santo Tomás (ST III

22,1), o La Salle, lo mismo que el Concilio. Un sistema amplio que, sin embargo, no logra dar respuesta a todos los problemas ni respondió suficientemente a los cambios históricos.

II.4.5. REUNIÓN DE ELEMENTOS: LA PASIÓN POR LA BELLEZA, EL “ESTILO FERMÍN” Y LA IMAGEN ESPIRITUAL PARA LA VIDA CRISTIANA COTIDIANA

II.4.5.1. ARTE Y EXPERIENCIA

Quisiéramos retomar la definición de arte que Bernard Lonergan elabora a partir de los trabajos de estética de la filósofa norteamericana Susanne Langer (1895-1985) sobre la que hemos trabajado en otras oportunidades: “El arte es la objetivación de un patrón puramente experiencial” (Lonergan, 1998, p. 297). Por “patrón de experiencia” ha de entenderse una serie de regularidades, frecuencias, organización y selección, relaciones entre partes de un todo que la conciencia selecciona y organiza de la realidad percibida. Para la conciencia es esencial seguir un patrón. Y los patrones espontáneos son orgánicos. Estar consciente de algo implica un patrón de lo percibido y un patrón de los sentimientos que lo percibido suscita como conectados con él.

Lo que especifica al arte es que el patrón de la conciencia no es instrumental sino “puramente experiencial”. Un patrón instrumental hace de la experiencia sensitiva un medio para otra cosa, sea esta estética, científica, histórica, moral, religiosa... El patrón puramente experiencial hace de la percepción y los sentimientos que suscita un fin en sí mismos. Lo que no quiere decir que no se pueda reflexionar sobre el arte y escribir críticamente sobre la experiencia artística.

Al arte le interesa “lo visto en cuanto visto, lo oído en cuanto oído, lo sentido en cuanto sentido” (Lonergan, 1998, p. 301)⁸⁴. A esta percepción la acompaña una serie de asociaciones conceptuales, afectos, emociones, tendencias que nacen por ella. Ese es el núcleo de la experiencia estética.

⁸⁴ No debe verse en esto una contradicción con el modo en que Jean Luc Marion nos enseña a ver el mismo fenómeno. Al hablar de lo “no visto” Marion se refiere al fondo que llega a hacerse visible. Aquí, en cambio, se está hablando de la experiencia del ver lo no visto o de oír lo no oído propios del artista que trabaja para producir la obra; lo mismo que el que ve un cuadro u oye una ejecución musical.

El artista, como hemos dicho ya, presenta lo no visto. Y al hacerlo, nos ofrece una experiencia que nos libera y nos abre a un horizonte nuevo. Nos presenta algo otro, diferente, nuevo, extraño, remoto o íntimo. Para hacerlo, debe distanciarse de su propia experiencia estética. Necesita recoger la emoción en la serenidad. El arte auténtico no es expresión espontánea. Requiere captar lo más significativo de la experiencia. “Es más verdadero que la experiencia, más conciso, más efectivo.” (Lonergan, 1998, p. 306)

Hay, en la producción artística, una lucha por encontrar el camino material de la experiencia. Se trata de buscar la forma inevitable que, al mismo tiempo que va más allá de lo que el hombre promedio haría, permanece en una zona en la que el significado elemental de la experiencia estética del artista continúa siendo accesible en la nueva experiencia estética del espectador. La equivalencia inicial entre lo sensible y lo sentido por el artista debe ser trascendida y plasmada en una nueva forma sensible que permita una experiencia vicaria que no será nunca una reproducción de la primera. La obra de arte será siempre una invitación a ver por uno mismo, a experimentar participando. Y el pensar sobre la obra de arte tendrá un arranque simbólico. Será una conciencia objetivante sí, pero no crítico reflexiva. Será una conciencia reveladora y comunicativa, pero no agotará los significados de la obra ni desarrollará sentidos unívocos. La conciencia simbólica se expresa en figuras. La obra de arte presenta la posibilidad de una interpretación porque “es la presencia de alguien que no se ve” (Lonergan, 1998, p. 310). Si no, es puro entretenimiento, esteticismo vacío o tecnicismo académico. Nos abre a un espacio otro, un patrón visual de un mundo de experiencias no vistas. Al percibir el patrón estético del cuadro y su significación rompemos el cerco cotidiano de nuestra propia experiencia. Y, justamente ese rompimiento, “conduce a Dios” (Lonergan, 1998, p. 314) al darnos la potencialidad nueva de ser otros, aunque sea por un momento. Apreciar el arte auténtico y crear oportunidades de expresión artística se trata de recrear la libertad del sujeto, de reconocer su libertad interior como una libertad originante de una alternativa de vida más humana, trabajando sobre la libertad de las maneras de sentir y percibir. Y en ello, continuar creando un mundo más vivible.

II.4.5.2. AUTOCONOCIMIENTO Y MUNDO AFECTIVO

Los sentimientos humanos juegan un papel clave en la deliberación, en la decisión y en la acción. Necesitamos familiarizarnos con nuestros sentimientos, apropiarnos de ellos, cosa que es

una tarea compleja. Nuestros sentimientos, nacen como respuestas a una representación o imagen y nos plantean posibles cursos de acción. Ellos dirigen el fluir de la conciencia, nos inclinan hacia una determinación concreta. El proceso de autotrascendencia tiene que poder llevarnos desde el infantil y auto centrado “¿Me gusta? ¿Me resulta cómodo? ¿Me hace daño?” hacia un horizonte abierto en el que los sentimientos son respuesta a los valores descubiertos como ofrecimiento en las imágenes o representaciones: “¿Esto vale la pena de ser elegido? ¿Qué puedo hacer yo? ¿He de optar por esto no importa cuáles sean las consecuencias?”

La autotrascendencia, es decir, el deseo irrestricto de conocer y amar, no siempre resulta vivo en nosotros. Nuestra cultura, nuestra educación, las presiones sociales, muchas veces, anulan o distorsionan este deseo, o nos ponen en situaciones infantilizantes. El proceso de autotrascendencia que procuramos educar requiere conversiones. La conversión es un salto que no es lógico sino que es realizado gracias a “los símbolos que subyaciendo a nuestras defensas lógicas alcanzan nuestro horizonte imaginario, nuestro centro afectivo, nuestros corazones.” (Figuerola Turienzo, 2013, p. 213). Se desata así el deseo de convertirnos en fuente de valor para los demás que se despliega en el estado de “estar enamorado”, como le gusta decir a Bernard Lonergan, sea esto en el amor de intimidad, en el de amistad, en la paternidad/maternidad, en el amor filial o fraterno, en el amor hecho servicio social o en el amor religioso. Nos hacemos afectivamente auto trascendentes cuando podemos quebrar nuestro aislamiento y empezar a vivir en función de otro. Así, el estar enamorado se instala en nosotros como un principio de conocimiento y de acción.

La vida recomienza cuando nos enamoramos. Todas nuestras preguntas y respuestas se reconfiguran y se direccionan. De aquí nacen la auténtica ciudadanía, la participación en la construcción del bien común y la capacidad de auto sacrificio por los valores por los que optamos, por las personas por las que optamos. De los afectos depende la aprehensión de valores. De unos afectos en los que los símbolos han ayudado a romper el cerco del egoísmo. Y sobre la aprehensión de valores descansa el creer.

La auto comprensión para la auto apropiación y la autotrascendencia da un rodeo por el símbolo y por la narrativa. Necesitamos de las tradiciones para la búsqueda del sentido. Las tradiciones religiosas custodian “el don del sentido”, como dice Paul Ricoeur. Prestamos atención a las representaciones simbólicas porque son el suelo de la fe. El sujeto no posee “la clave de la vida” ni “toma posesión” de un sí mismo ya establecido previamente. Más bien, de lo que se

trata, es de una escucha atenta por la que recibimos del símbolo el don del sentido que es el sí mismo para el ego que somos. Este don es una revelación. La fe es un don, no un producto del sí mismo. La fe es respuesta que se constituye en el encuentro con el Otro en el lenguaje y el símbolo. Símbolos, metáforas y narraciones son condición para la fe porque son contextos mediadores de la auto comprensión y de la comprensión del mundo, de su significado y sus valores.

II.4.5.3. EL ARTE RELIGIOSO EN EL SIGLO XXI

Es común entre los estudiosos de estética, historia del arte y filosofía del arte admitir que vivimos el final de un período en la historia del arte en el contexto del ocaso de la modernidad. El eje estructurador del período terminado en el siglo XIX era el de la validez de la perspectiva central, la llamada “caja renacentista”, que sostuvo su valor hasta el tiempo de las vanguardias, con Hans von Marées y Paul Cézanne a la cabeza (Gadamer, 2012, pp. 35-40). El arte occidental, como bien explica Evdokímov (Evdokímov, 1990, pp. 89-108), había caminado por la misma senda de la iconografía ortodoxa durante el románico pero, en el siglo XIII, con Giotto, Duccio y Cimabue, una serie de cambios orientados a un nuevo tipo de representación comienzan a ser introducidos. Junto con la perspectiva central ingresan los claroscuros, la fineza del trazo, el gesto mimético, la provocación de la emoción. Poco a poco, tema y estilo empiezan a separarse. Imágenes de temática religiosa se irán creando cada vez con menos sentido religioso o en un estilo que abreva en el arte clásico y se desentiende de la tradición románica o gótica. En ciertos momentos, los temas bíblicos serán excusas para el perfeccionamiento del dibujo. El siglo XVIII terminará por consagrar el divorcio entre el arte y la liturgia en occidente. Es la modernidad secular que se ha ido abriendo paso. Contemplación y conocimiento se han disociado y éste último se ha polarizado sobre la racionalidad instrumental. Por detrás del cambio estilístico subyace el cambio en la comprensión de la representación que es, en realidad, un aspecto del cambio en la cosmovisión moderna. Es el paso de un universo comunitario-simbólico-sacramental a un mundo social-técnico-racional, el paso de la comunidad a la sociedad (Bauman, 2006).

Un hecho simbólico del nuevo quiebre que se produce en la crisis de la modernidad es la exposición de los impresionistas en Nadar (1874). El gesto vanguardista no carece de sentido

político. Se empata con las gestas anti burguesas e incluye un componente anticlerical, anticapitalista y antiliberal, con todos los matices que no podemos tratar aquí (Berman, 1988).

Y todo esto dentro de un proceso más largo, el de la invención del arte como representación, comprendida como la “ingenua obviedad de que un cuadro es una visión de algo” (Gadamer, 2012, p. 39) que también entra en crisis con las vanguardias⁸⁵. Si lo propio de la representación es la sustitución del objeto, desde el impresionismo hasta nuestros días, hubo un primer corrimiento del objeto al sujeto y su precepción. Pero esto, después de los sesentas, todavía vuelve a vivir una nueva transformación. Parte del proyecto moderno del arte consistió en crear su propio campo autónomo. El arte clásico y medieval no era propiamente “arte” sino un conjunto de iniciativas que formaban parte del campo religioso o político. Desde el Renacimiento en adelante va abriéndose espacio un arte cuya finalidad ya no se refiere a otro campo en el que es un objeto más. Esto se ve coronado, en cierto modo, con el nacimiento de la Estética como disciplina en el siglo XVII. El arte moderno es, entonces, un espacio desprendido de otras finalidades. Abolir la perspectiva y la figuración son algunos de los instrumentos de esa liberación.

Sin embargo, hoy las fronteras entre arte y vida cotidiana se confunden en las artes de acción y en las instalaciones. Hay un nuevo ritual de aproximación al arte ante estos eventos efímeros o ante estas obras que se presentan como productos a usar/consumir. Incluso la cantidad de reproducciones artísticas en serie que habitan nuestros espacios nos pueden confundir también acerca de cómo es la auténtica experiencia artística contemporánea. ¿Ha vuelto el arte a ser parte de otro campo que le marca finalidades que le son ajenas⁸⁶? El proyecto de la representación bella, que comenzó en el renacimiento, terminó definitivamente en los sesentas. Las vanguardias estéticas fueron su avanzada. Su lucha tenía como objetivo sobrepasar la modernidad, pero su proyecto político no encontró receptividad sino hasta el final de la Segunda Guerra Mundial. En ese tiempo se quebró la confianza en la razón, y en los sesentas terminó la confianza en el arte como sentido comunitario dado, consolidado.

Una idea de belleza, la del proyecto renacentista, ha perdido su lugar en el ocaso de la modernidad. La belleza es considerada un concepto histórico que ya no tiene lugar central en las vanguardias. La preocupación se corre de las formas bellas hacia el contenido verdadero: el arte

⁸⁵ Con los casos extremos del *Esto no es una pipa* de Magritte y el *Blanco sobre blanco* de Malévich.

⁸⁶ No podemos ahondar en este camino pero señalamos su relevancia.

contemporáneo se considera conceptual. Un sentido tenía el arte en la Edad Media, ligado al culto, y otro en la Edad Moderna, en la búsqueda de la belleza antropológica, de la expresión personal y de la construcción de un campo propio. Ya la mirada de Calvino es un síntoma de este cambio: el arte no tiene lugar en los templos pero sí en las colecciones privadas. Distinto había sido Savonarola, iconoclasta antimoderno, que no le daba lugar en ningún sitio⁸⁷. Y en la búsqueda del contenido conceptual, en el trabajo de desmontar formas engañosas, la pintura se ha vuelto abstracta, no figurativa. Pero, a su vez, cargada de una nueva belleza matematizada, pitagorizante, mística.

Sin embargo, parece que aún debe afirmarse con Gadamer que

“la belleza, por muy inesperadamente que pueda salirnos al encuentro, es una suerte de garantía de que, en medio de todo el caos de lo real, en medio de todas sus imperfecciones, sus maldades, sus finalidades y parcialidades, en medio de todos sus fatales embrollos, la verdad no está en una lejanía inalcanzable, sino que nos sale al encuentro. La función ontológica de lo bello consiste en cerrar el abismo abierto entre lo ideal y lo real.” (Gadamer, 2012, p. 52)

La idea de lo sublime también se ha vuelto inactual. Lo sublime pertenece al mundo romántico. Su origen está en el mismo cristianismo, con su ideal totalizador cósmico e histórico. Lo sublime artístico busca esta fusión unificadora de vida-cosmos-historia en la obra de arte. Ante lo sublime el espectador es auténticamente un contemplativo. Y gracias a lo sublime es un utopista, libertario o totalitario, pero convoca a un héroe histórico, participante de epopeyas populares que requieren sacrificio alimentado de éxtasis y entusiasmo. Para esto ya no hay sitio⁸⁸.

El año 1989, con la caída del Muro de Berlín⁸⁹, marcaría el inicio de un mundo nuevo con su utopía post-moderna: nada de identidades fijas, multiplicidad, libertad para reinventar y reinventarnos, individualismo, diferencia, nomadismo. Aunque el 11S haya desmentido esta utopía en sus términos extremados, continúa su camino. La cartografía estética actualmente

⁸⁷ Es preciso hacer notar que “los momentos de crisis espiritual han supuesto siempre un fuerte revulsivo para los movimientos artísticos (...) el rechazo (del culto de las imágenes) revela una pasión por la forma pura y el retorno a un lenguaje no contaminado por añadidos y comentarios que a lo largo de los siglos se han ido enquistando en la propia tradición” (Vega, 2005, pp. 28-29).

⁸⁸ Tanto para esto como para la relación entre arte y mercado en el arte contemporáneo, nuestro punto de referencia obligado, que no podemos analizar ahora, es Fredric Jameson (Jameson, 1996).

⁸⁹ Que no se agota en ese hecho histórico preciso como lo señalaba ya con claridad Juan Pablo II en su encíclica *Centesimus annus* (Capítulo III), por ejemplo.

imperante, con todas sus diferencias, parece moverse en la búsqueda de una novedad que no represente peligrosidad. Con cierto humor, Umberto Eco la llama “la orgía de la tolerancia” (Eco, 2005). Una cultura de imágenes que se suceden con rapidez pero que no buscan transformaciones profundas y evitan toda forma de sufrimiento no domesticado. Los hombres de hoy claman por el consumo y el placer como imperativos sociales que producen grandes frustraciones. Estamos llamados a proclamar que existe la posibilidad de no disfrutar y encontrar sentido igualmente.

En un campo donde todo es posible, la respuesta debe ser más bien política: ¿qué es lo que queremos mostrar?, ¿qué es lo que queremos conservar? El cometido de las luchas en el campo del arte durante la modernidad tenía que ver con su autonomía. Lograda una libertad no se pierden las esperanzas, el arte no se puede abandonar a una conciencia morosa de “fin del arte”: de lo que se trata es de profundizar la libertad conquistada. Pero para el arte religioso también se trata de alcanzar una libertad más madura.

Y la filosofía del arte, en la línea de la hermenéutica, también se mueve en la ausencia de un marco de sentido compartido que hace que cualquier interpretación pueda ser igualmente válida. Y la crítica del arte de tipo interpretativo es un género que prolifera enormemente. Hay quien dice que arte moderno es todo aquel que genera literatura hermenéutica. La hermenéutica del arte, según Vattimo, ha derivado en la noción de acontecimiento, “un encuentro vivo con el objeto que transforma también al sujeto que lo encuentra, añade y transforma también los sentidos del objeto mismo” (Fernández Vega, 2013, p. 85). La indagación del arte como acontecimiento no busca tanto establecer las condiciones de posibilidad de la obra bella, al estilo kantiano, sino, más bien, preguntarse por el sentido de la obra en la actualidad, desde el punto de vista del sentido del ser. Es un estudio del arte como aparecer fáctico, histórico, que incluye la problemática del mercado del arte contemporáneo. El arte como acontecimiento nos lleva a descubrir la verdad como construcción permanente en el juego de los intercambios simbólicos, políticos y económicos, no una verdad que pueda ser reconocida objetivamente. Y en el juego del intercambio se producen las comunidades.

El problema más serio es la disolución de la unidad de la “comunidad del gusto”, del *sensus communis* propio de la modernidad, la sensibilidad-sentimiento-sentido común que volvía

comunicable y compartible el sentimiento estético (Fernández Vega, 2013, p. 48)⁹⁰. Es la posibilidad de construir una comunidad humana en base a la sensibilidad común, a los sentimientos comunes. Esta comunidad de sensibilidad, de sentimientos y sentidos, es “un lenguaje de formas comunes para los contenidos comunes de una comprensión de nosotros mismos” (Gadamer, 2012, p. 31).

Es, como hace notar Thierry de Duve, según Kant, el juicio estético el que reclama la universalidad. No lo es como un punto de partida sino como una aspiración (Fernández Vega, 2013, p. 52). Pero desde las vanguardias del siglo XIX en adelante, el artista ya no es la voz de una comunidad, no es un hombre en una comunidad, ni siquiera un individuo genial que capta el espíritu de una comunidad. El artista vanguardista y los artistas contemporáneos son individuos que instauran un lenguaje, unas sensibilidades, unos sentimientos y unos sentidos y buscan crear unas comunidades en torno a sí. Esta pérdida de la comunidad de sentido-sentimiento-sensibilidad podría ser vista como otra forma de aludir a la “crisis gramatical” en la que vive la representación religiosa según Amador Vega (Vega, 2005, pp. 23-24). La expresión toma pie de una idea de Ludwig Wittgenstein: “la teología como gramática”. Esto significa, para Vega, que la teología, en la modernidad naciente (XIII-XVI), configuró un lenguaje en el que la relación significado/palabra quedaba fijada según la mediación de una determinada filosofía. Esto ya no permitió la comprensión por parte del mundo moderno ni el contemporáneo, en el que las mismas palabras son utilizadas sin referencia a esos significados.

No es posible hoy resignar la construcción del *sensus* común al mercado. De hecho, en nuestra sociedad hay un público para cada obra, para cada artista. Son comunidades estéticas, como las ha estudiado Bauman (Bauman, 2006), que conviven unas junto a otras. Sus relaciones, como lo hemos visto, son antagónicas a veces. Incluso violentas en casos extremos. Viejos y nuevos amantes de las artes conviven, buscan, crean y disfrutan. Viejos y nuevos buscadores religiosos conviven, buscan, crean, rezan, se comprometen con su fe. El nuevo espectador de las obras de arte es un interactuante, no un sereno contemplativo. El ideal del silencio ante la obra de arte sublime en el museo o en la plaza pública era propio del programa de las democracias

⁹⁰ No podemos entrar aquí a complejizar mucho más el problema. Esto involucraría al menos su conexión con los estudios de Bourdieu sobre la sociología del gusto (Bourdieu, 2010) y los de Bauman sobre la disolución de la comunidad en la modernidad y el surgimiento de lo que llama comunidades percha en la actualidad (Bauman, 2006).

iluministas y románticas. Era parte de un programa pedagógico que buscaba la construcción de ciudadanos activos pero disciplinados en un programa común, que incluía valores espirituales que el arte exaltaba. Lo mismo sea dicho del concepto de belleza con su carga clásica derivada del platonismo y reinterpretada numerosas veces en realismos e idealismos. Silencio, éxtasis, armonía, comunión son las actitudes ligadas a la relación con la belleza en el sentido clásico y moderno.

La idea de interacción, en cambio, está en conexión con unas obras artísticas preponderantemente tecnológicas, activas, participativas. Incluso el límite entre productor de la obra y espectador/usuario/consumidor de la obra ya no resulta claro. La obra de arte tecnológica, igualmente, instaura presencias donde antes solo había vacío. Y puede producir estremecimientos, abrir mundos posibles, siempre y cuando el “usuario” (no ya el espectador) participe de un modo que no es contemplativo.

II.4.5.4. LA DIMENSIÓN RELIGIOSA DE LA OBRA DE ARTE EN EL PENSAMIENTO DE PAUL TILlich

Desde la lógica de este trabajo, una pregunta inevitable puede ser formulada en términos de George Steiner: “¿Significa esto que toda *poesis* adulta, que todo lo que reconocemos de una talla irresistible en la literatura, el arte y la música, es de inspiración o referencia religiosa?” (Steiner, 1991, p. 262). Y resulta también válida su respuesta: “la poesía, el arte y la música, nos ponen, en mi opinión, en contacto muy directo con aquello que no es nuestro ser en el ser” (Steiner, 1991, p. 274). Para él, lo mismo que para otros, todas las preguntas por la obra de arte son preguntas teológicas (Steiner, 1991, p. 275), preguntas por una presencia real o una ausencia real

Para comenzar una respuesta, podríamos citar el criterio básico de Romano Guardini, que distingue las imágenes de culto y las imágenes de devoción según su procedencia. Las primeras no tienen su origen en la experiencia interior del artista sino en la Revelación mientras que las segundas arrancan de la vida interior del artista inmerso en su comunidad (Guardini, 1960). Sin embargo, parece mejor pensar la dimensión religiosa de una obra de arte en los términos de la tensión entre lo que Paul Tillich llama “estilo” (las distintas elecciones de enunciación del autor) y el contenido (tema, argumento, discursos teológicos subyacentes...). En rigor, Tillich distingue

tres elementos: tema, forma y estilo. La forma es “aquello en virtud de lo cual algo es lo que es” (Tillich, 1974, p. 67) conforme a la definición tradicional. La forma “utiliza elementos particulares, como sonidos, palabras, piedras, colores, y los eleva a constituir algo que se sostiene por sí mismo” (Ibíd.). Sin embargo, para este autor, no existe en la obra de arte una forma sino modificada por el estilo de una época. “Cada estilo señala una interpretación propia del hombre y, como tal, una apreciación sobre el significado último de la vida” (Ibíd.). El mismo Tillich, tras discutir distintas claves de aproximación a los estilos, renuncia a un sistema que pretendiera ser omnicompreensivo, pero admite la presencia de algunas claves:

- la referencia a la realidad, que puede ser imitativa o de una idealidad transformativa,
- la expresión de la subjetividad que puede variar en distancia y contención,
- la tradición a la que pertenece o adscribe el artista y que marcarán rasgos estilísticos.

Todo esto está presente en cada estilo con alguno de ellos dominando el conjunto. Dado entonces que la forma y el estilo están tan íntimamente unidos, consideraremos sólo dos elementos en tensión: el tema o contenido y el estilo/forma como una unidad. Para Tillich, cualquier estilo puede mediar la religión, pero hay una afinidad especial del expresionismo con lo religioso porque el “elemento expresivo comparte la significación religiosa general de todos los elementos estilísticos ... pero directamente” (Tillich, 1974, p. 70), expresando no “la subjetividad del artista en el sentido del elemento subjetivo que predomina, por ejemplo, en el impresionismo o el romanticismo, sino la ‘dimensión de profundidad’ descubierta en la realidad encontrada, el fundamento y abismo en que todo hunde sus raíces” (Tillich, 1974, p. 71). Según este autor, esta tensión se refleja de cuatro maneras, como lo explica en su “Existentialist Aspects of Modern Art” (Tillich, 1956) donde trabaja sobre ejemplos del campo de la pintura:

Estilo no religioso y contenido no religioso. La preocupación por lo Último, lo religioso, es expresada indirectamente, en formas y contenidos seculares. Tal vez, mejor dicho, un arte secular, sin contenidos religiosos expresos, pero susceptible de ser abierto, desde la fe de quien contempla, escucha o lee, a una comprensión religiosa⁹¹. El ejemplo que cita Tillich para esto es

⁹¹ No deberíamos ver en esta acción un exceso alegorizante. Si acordamos con George Steiner que la literatura “podría ser definida como la maximalización de la inconmensurabilidad semántica en relación con los medios formales de expresión” (Steiner, 1991, p. 106), debemos admitir que esos medios siempre tienen un excedente semántico, un valor sobrante que hay que rescatar en una ulterior lectura. La que deberíamos hacer es siempre una

una pintura de Jan Steen, de 1663, *El mundo al revés*. En ella, el teólogo ve: “el poder del ser en términos de una vitalidad irrestricta en la que la autoafirmación de la vida se vuelve casi extática” y esto, desde la fe, es un modo de la afirmación de lo sagrado de la vida. Más aún: se expresa de un modo que no podría ser atrapado de otra manera. Esta experiencia de lo sagrado sólo nos es posible mediante una obra de arte que se expresa secularmente sobre cuestiones seculares. En la Biblia, podríamos pensar en el libro del *Cantar de los Cantares*.

Estilo religioso y contenido no religioso. Una imaginaria religiosa que expresa cuestiones seculares. Este es, para Tillich, un estilo existencial⁹² (porque las cuestiones esenciales, como tiempo y espacio, ya no cuentan, ya no estructuran) o el estilo religioso en sí, porque propone la pregunta religiosa radicalmente y, además, tiene el coraje y el poder para enfrentar la situación dentro de la cual la pregunta se planteó para la existencia, esto es, el mundo humano. Particularmente, descubre esto en el tratamiento de Cézanne o de Bracque sobre las naturalezas muertas, des idealizándolas, buscando los límites de la afirmación del ser detrás de cualquier idealización de lo orgánico. Los ejemplos que analiza más en profundidad son la *Noche estrellada* y *Café nocturno* de Van Gogh. En ellos descubre, escenas en las que el pintor trasciende la mera descripción del ambiente hacia los poderes creativos de las fuerzas naturales o sociales. Casos semejantes son las pinturas de Munch, entre las cuales la más famosa es *El grito*; o el *Guernica* de Picasso, la “mejor pintura de estilo protestante de su tiempo”: disrupción, duda existencial, vacío y falta de sentido, la mirada desnuda sobre la naturaleza caída del hombre. Otra pintura apreciada por este autor en este nivel es *El tiempo es un río sin orillas* lo mismo que *Amantes* de Marc Chagall o la producción de De Chirico. También encuentra ejemplos en Goya, en algunos manieristas, en Brueghel y en El Bosco. Propone, en la Biblia, un magnífico ejemplo: el libro de *Job*.

El proceso de extrañamiento de las vanguardias ha llevado hacia expresiones cada vez menos figurativas. Tillich ve en esto un cambio de estilo que indaga sobre las fuentes metafísicas de

“lectura como si” (Steiner, 1991, p. 278), una lectura que supone otras densidades de la vida, no su mera superficie, una lectura que no olvida la pregunta por Dios.

⁹² Tillich sostiene que el estilo existencial es predominante en el siglo XX, al menos entre las vanguardias artísticas y la década del '70. Del mismo modo, un estilo racionalista fue hegemónico en el siglo XVIII y un estilo realista-positivista lo fue en gran parte del siglo XIX. Los distintos estilos expresan la comprensión antropológica de una época. En cierto modo podrían considerarse complementarias, pero cada época precisa comprenderse sobre todo desde sí misma. El proceso de extrañamiento que el arte produce sobre el hombre y su mundo es lo que fuerza nuestra reflexión.

nuestra existencia. Un hermoso ejemplo de esto podría ser el de la *Capilla Rothko* en Houston o las *Estaciones del Via Crucis* de Barnett Newman de la National Gallery de Washington. Nosotros podríamos encuadrar aquí los vitrales de orientación neoplasticista de Fermín.

Estilo no religioso con contenido religioso. Una imagería religiosa pero resuelta en formas no religiosas, en un estilo secularizado y superficial. Una *Madonna* de Rafael es un ejemplo consumado de esto: hermosa, pero intrascendente. Dígase lo mismo de algunas pinturas religiosas de estética romántica o de la imagería religiosa popular adocenada, estatuaria o gráfica. Es la así llamada estética “de estampita” o sulpiciana de la que ya hemos hablado. Para Tillich, es un arte peligrosamente irreligioso, porque hace suponer su religiosidad sólo por el contenido, faltando la expresión, proporcionando una experiencia incompleta y, por tanto, falsa⁹³.

Estilo religioso y contenido religioso. Las formas religiosas y su fondo religioso aparecen unidos. Tillich cita como ejemplos la *Crucifixión* del Greco o la de Grünewald que se encuentra en la iglesia de Eisenham, o la de Sutherland en la Tate Gallery. George Steiner, citando a Ben Nicholson, sostiene que, en las obras de Georges de la Tour, “la pintura y la experiencia religiosa son lo mismo y lo que todos buscamos es el entendimiento y la comprensión del infinito” (Steiner, 1991: 79). Claramente es en este espacio donde debemos ubicar la obra plástica de Fermín Gainza.

Podríamos pensar análogamente una clasificación para las obras literarias:

Estilo no religioso con contenido no religioso. Una literatura secular aunque susceptible de ser abierta a la trascendencia desde una mirada de fe. Por ejemplo: *Bestiario* de Julio Cortázar, *Un tranvía llamado Deseo* de Tennessee Williams, *Papeles salvajes* de Marosa Di Giorgio o *Réquiem por un campesino español*, de Ramón Sender.

Estilo religioso con contenido no religioso. Una literatura secular abierta a la trascendencia entre las que podemos citar prácticamente la *Obra completa* de Juan L. Ortiz, muchas de las crónicas contenidas en el volumen *Revelación de un mundo* de Clarice Lispector o la novela *Hijo de Hombre* de Augusto Roa Bastos.

⁹³ Por esas ironías de la vida, en el centro del patio del noviciado de Villa Warcalde hay una estatua de San Juan Bautista de La Salle hecha por un escultor cordobés de apellido Ramaciotti en cemento. Fue ubicada en la segunda parte de la década del cincuenta sobre un enorme pedestal fuera de escala para el espacio en el que está emplazada. Fermín solía referirse a ella (y a otras del mismo artista a quien distintas congregaciones habían hecho encargo de estatuas de sus fundadores) como a “una linda señora”. Y, sin embargo, cada noche, antes de ir a dormir, ya muy tarde y después de haber quedado rezando en la capilla largo rato, no dejaba de saludar un momento a su padre a los pies de esa obra que consideraba irreligiosa.

Estilo no religioso con contenido religioso. Una literatura peligrosamente irreligiosa o falsamente religiosa. Estamos tentados de incluir aquí distintos tipos de textos como, por ejemplo, algunos pasajes de algunos evangelios apócrifos, como aquellos que se refieren a la infancia de Jesús en el Protoevangelio de Santiago, más preocupado por el detalle maravilloso que por el significado escatológico de la salvación presente en el Mesías Jesús; o algunos cantos utilizados en las celebraciones litúrgicas, sobre todo marianos, que dejan ver más los sentimientos del autor por la mujer en general o por la madre en particular, que una vinculación religiosa con Nuestra Señora, la Madre de Dios; o muchos cuentos que se promocionan para su uso en la catequesis de niños, demasiado ligados a la obediencia en distintos registros o a una filantropía difusa, sin despertar las fuerzas liberadoras presentes en el evangelio de Jesucristo. En otro orden, con gusto incluiríamos en la lista cierto tipo de literatura que se presenta a sí misma con un aire de religiosidad mientras sólo busca ser un producto de consumo. Ciertamente pueden pertenecer a este grupo muchas hagiografías antiguas, de tono mitológico, afectas a la exageración piadosa y al subrayado maravilloso. El rasgo común que podríamos dibujar entre ellos es el de referir más a las cosas y las palabras que al misterio cristiano que dicen manifestar. Son idolátricas en el sentido de ser un reflejo, un puro efecto especular de algo colateral de lo religioso como puede ser lo maravilloso, lo secreto o los sentimientos⁹⁴.

Estilo religioso con contenido religioso. La literatura religiosa propiamente dicha. Como ejemplos citemos *La Divina Comedia* de Dante Alighieri, *El Cántico Espiritual* de san Juan de la Cruz, *Los nombres de Dios* de Margueritte Yourcenar, *San Manuel Bueno, mártir* de Miguel de Unamuno o *Diario de un cura rural*, de Georges Bernanos. Seguramente hay que coincidir con Roque Raúl Aragón en que “Para que haya poesía religiosa es necesario que haya vida religiosa” (Zonana, 2005-2006, p. 193). Edelweis Serra coincide con él en que la poesía religiosa se arraiga en la fe, se nutre de la experiencia religiosa (Zonana, 2005-2006, p. 191). Es claro que la producción de Fermín se ubica también en esta categoría.

Si consideramos en relación con esto unas ideas de Paul Tillich (Tillich, 1959) hay una serie de experiencias religiosas susceptibles de una tipología que se traducen en estilos característicos.

⁹⁴ Desde el punto de vista sociológico, la interesante intervención de Pablo Semán en el III Congreso Virtual de Antropología y Arqueología (Semán, 2002), plantea la nueva vinculación entre literatura y religiosidad, en nuestro contexto post-eclesial e, incluso, post cristiano. Esta problematización, importante como es, no ha ingresado en nuestra reflexión sobre la tipología.

Por un lado, hay la experiencia de la sacramentalidad del mundo cuyo rasgo estilístico fundamental es el realismo mágico que nos presenta el lado misterioso de la realidad y que ha dado lugar a distintos movimientos plásticos como el cubismo o el surrealismo. También podemos señalar la experiencia mística que busca la inmediatez de la ultimidad y cuyas marcas estilísticas son apreciables en la pintura impresionista (con su borramiento de las figuras) o en la paisajística china (que tiende a fundir el paisaje con un cierto vacío). De raíces profundamente bíblicas es la experiencia profética de la ultimidad. Su crítica de lo demoníaco instalado como poder en el mundo y de su distorsión de la sacramentalidad de lo creado se puede observar en los realismos críticos y los expresionismos. Por un camino de similar enraizamiento está la experiencia apocalíptica que centra su atención en el futuro gratuito que llega al presente irrumpiendo y forzando su destrucción. Los rasgos idealistas de los estilos propios de los movimientos humanistas, como los del renacimiento, son citados por el teólogo polaco-americano, como los más típicos de esta expresión. Por último, Tillich señala un tipo de religiosidad en conflicto con los poderes eclesiásticos, una experiencia estático espiritual que caracterizó muchos movimientos heréticos o cismáticos. Encuentra rastros de ella en el arte paleocristiano, bizantino, románico, barroco y también en Cézanne.

De cualquier manera, como Aragón advierte en coro con tantos otros, hay que vigilar una cierta facilidad de asimilación entre experiencia poética (estética en general) y experiencia religiosa. Esa consciencia del estar habitado, aquello del *Je est un autre* de Rimbaud, no siempre se puede leer claramente como una Presencia de Dios. Como ya hemos visto, hay ambigüedad y dualidad en la experiencia trascendente. En todo caso, como subraya Steiner, nos movemos en el ámbito de unas formas artísticas que quieran ir más allá de la razón. Porque “sigue en pie la paradoja final que define nuestra humanidad: siempre hay, siempre habrá, un sentido en el que no sabemos qué es lo que estamos experimentando y de qué estamos hablando cuando experimentamos o hablamos de lo que es.” (Steiner, 1991, p. 260). Como dice más adelante: somos vecinos de la trascendencia, estamos

“apostando, tanto en un sentido cartesiano como en uno pascaliano, por la conformadora presión de una presencia efectiva en los marcadores semánticos que generan *Edipo Rey* o *Madame Bovary*; en los pigmentos o incisiones que externalizan el *Políptico de Isenheim* de Grünewald o el *Pájaro* de Brancusi; en las notas,

corchetes, marcas de *tempo* y volumen que actualizan el quinteto póstumo de Schubert.” (Steiner, 1991, p. 261).

La ventaja de la adopción de esta perspectiva está en que nos fuerza a ir más allá de la mera localización temática de lo religioso y adentrarnos en una cuestión específicamente estética y literaria como es el estilo.

II.4.5.5. ¿Y QUÉ ES EL ESTILO?

“El estilo es el hombre” dijo el Conde de Buffon en el siglo XVIII. Esto es, el autor expresándose, dejando su sello inconfundible. En este sentido, parece mejor referirse a los periodos como el barroco o el manierista con una palabra que no sea “estilo”, aunque entre algunos artistas pertenecientes al mismo período pudieran encontrarse aires de familia o afinidades electivas.

Si consideramos con Ortega y Gasset que los objetos estéticos son creaciones de nuevos objetos pertenecientes a un ámbito que no es el de la realidad de los objetos físicos ni el de la interioridad subjetiva de la emoción psicológica, sino el ámbito del mundo estético, un mundo del todo particular, deberemos admitir con él que el proceso artístico es un proceso de desrealización, de “trituration de la realidad” (Ortega y Gasset, 1996, p. 171). El estilo, desde esta perspectiva, es “la peculiar manera que en cada poeta hay de desrealizar las cosas” (Ortega y Gasset, 1996, p. 172). El estilo es “palabra, mano y pupila” (Ibíd.) en la experiencia estética de estos objetos en ese ámbito particular. Y, como tales órganos, no pueden sino ser propios del artista: cada uno es reconocible por su modo de crear y de moverse entre sus creaturas.

En todo caso, un estilo, así pensado, puede describirse mediante el sistema de procedimientos utilizado por el artista. Este sistema explicitaría tanto los procedimientos en el plano del enunciado como en el plano de la enunciación. En el plano de la enunciación, el discurso (directo, indirecto, indirecto libre, monólogo, diálogo; emotivo, valorativo, modalizante). Desde el plano del enunciado corresponde estudiar los aspectos:

- léxico (tipos de palabras, longitud de las palabras; ritmo y melodía, uso del espacio de la página),

- sintáctico (estructura de las oraciones; categorías gramaticales y su distribución; relaciones entre las frases)
- y semántico (grados de denotación o representatividad de los enunciados; uso de figuras; evocación de otros discursos).

Roland Barthes, por otra parte, ha subrayado el carácter que podríamos llamar orgánico del estilo, como si naciera más de un impulso visceral, de experiencias muy primarias, que de un trabajo. “Es la voz decorativa de una carne desconocida y secreta; funciona al modo de una Necesidad, como si, en esa suerte de empuje floral, el estilo sólo fuera el término de una metamorfosis ciega y obstinada, salida de un infralenguaje que se elabora en el límite de la carne y del mundo” (Barthes, 2003, p. 19) (Barthes, 2003: 19). Entre ese límite y el del lenguaje, Barthes ubica el auténtico espacio de creación, que él llama escritura, el verdadero espacio de elecciones tanto lingüísticas como políticas, éticas y religiosas y sobre el que volveremos más adelante.

Si quisiéramos aceptar esta diferenciación, podríamos inclinarnos a pensar que tanto el estilo como la escritura proveen elementos religiosos a la obra literaria. La escritura de un modo consciente en la toma de postura. El estilo desde esas experiencias raigales que le dan origen.

II.4.5.6. ¿QUÉ ES LO RELIGIOSO DEL ESTILO AL QUE NOS REFERIMOS?

Rudolf Otto, en su clásica obra *Lo Santo* (Otto, 1996), al establecer una apreciación sobre los “Medios de expresión artística de lo numinoso”, señala como más apropiados: lo sublime, lo fascinante, el silencio, la oscuridad, el vacío, los contraluces, los claroscuros. Por su carácter negativo, la oscuridad, el vacío y el silencio serían, para él, los medios privilegiados de expresión de la trascendencia de lo Santo. El claroscuro, lo vespertino o lo auroral, la penumbra, serían los medios de expresión propios de lo místico, es decir, de ese estado humano de inmediatez mediada ante la Presencia del Misterio.

Poniéndolo en otras categorías, estas mediaciones son las que permiten la interrupción de nuestro devenir habitual de modo que se nos haga presente o, tal vez mejor dicho, podamos manifestar nuestra percepción de la Presencia de lo Otro Sagrado, Misterio Personal o no, dependiendo de cada cultura y religión lo comprenden y sistematizan. El uso de estos medios es

privilegiado en ciertos estilos que son considerados más propicios para la expresión de lo numinoso o lo religioso, con mayor o menor logro en cada una de las artes. Así, para Otto, el preferido es el gótico, como estilo arquitectónico, a causa de la sublimidad que produce la percepción de sus espacios y claroscuros; otros, en cambio, percibirán mejor el espacio sagrado desde un templo románico, como Ortega y Gasset, para quien las catedrales góticas no eran sino “una trampa armada por la fantasía para cazar el infinito, la terrible bestia rauda del infinito”⁹⁵ (Ortega y Gasset, 1996, p. 93). Para Paul Tillich, en cambio, lo son los expresionismos en el campo de la pintura, mientras que Fermín lo afirmaría del estilo límpido de San Andrés Rublev o del Beato Angélico. Para James Wall, el estilo trascendental de Bresson lo es en el cine, mientras que para otros críticos será el de Dreyer o el de Ozu. Estas mediaciones, expresadas en esas categorías se reconocen mejor en la arquitectura o las artes visuales, que según Tillich son las predominantes a partir del siglo XX. Incluso en la música es fácil reconocer el uso de categorías lumínicas y referirse al silencio. Baste con pensar en estilos tan distintos como el de W. A. Mozart, admirablemente analizado por el P. Fernando Ortega (Ortega, 1991) o, en otro modo, el de Olivier Messiaen (Piqué Collado, 2006).

En cuanto a la literatura de estilo religioso, la enunciación deberá seleccionar procedimientos que no obturen esos intersticios por los que un sentido más allá de la lógica utilitaria, del realismo craso, pueda ser experimentado por quien lee. Tanto el realismo mágico, como la poesía lírica, a la manera del gótico, pueden generar espacios en los que lo religioso encuentre campo de juego o, al menos, en los que una lectura que pueda ser hecha desde la fe no quede obstruida. Lo religioso en el estilo tiene que ver con una más o menos deliberada intencionalidad de permitir que la obra sea canal para una experiencia de la presencia, una mediación de una experiencia que, al menos, deje abierta la posibilidad de una trascendencia espiritual. En los términos de nuestra investigación, la teología estética no puede tener un estilo que no sea religioso.

Adolfo López Quintás ha puesto de relieve la categoría de presencia en la cuestión del arte como mediación de lo sagrado (López Quintás, 1971). En esto se pone en la línea abierta por Rudolf Otto, para quien el sentimiento que produce lo sagrado no se agota en una pura emoción

⁹⁵ El ensayo al que pertenece la cita, “Arte de este mundo y del otro” merece un comentario específico que no haremos aquí. Es una discusión sobre la teoría estética desde la experiencia estética marcada por la cultura, como un ámbito en el que es posible descubrir una Presencia, una Trascendencia, que queda sesgada o marcada de acuerdo a cómo interactúan estos elementos: experiencia actual de una obra, teoría estética y tradición cultural.

sino que es el sentimiento de una presencia de Alteridad activa en el mundo, una presencia que percibimos como clave para nuestra existencia y para nuestra orientación en ella⁹⁶. Esta relación de presencia sólo es posible entre formas personales que entran en una comunicación que no se resuelve en lo funcional y que no se extravía en la fusionalidad impersonal. Esta presencia se hace posible en la fundación de ámbitos de realidad que produce la obra de arte en general. Estos ámbitos de realidad son espacios de libre juego de potencialidades humanas, campos de posibilidad creadora, campos de interacción humana.

La actividad artística constituye sus obras mediante el entramado de “ámbitos extraordinariamente significativos que encarna las actitudes y sentimientos básicos de la vida humana llevados a un estado de máxima depuración” (López Quintás, 1991: 153). Este entramado de ámbitos es lo que constituye las “figuras” con las que trabaja el arte.

La experiencia de la lectura, el ingreso en un templo o la contemplación de una pintura vuelven a componer un ámbito de presencia humana, magníficamente analizado por Steiner en su *Presencias reales*. El suyo es un estudio del “significado del significado” postulando que la obra de arte “cuando encontramos al *otro* en su condición de libertad, es una apuesta a favor de la trascendencia” (Steiner, 1991: 14). En ese análisis, el encuentro con esta presencia requiere el respeto por el “orden del *Logos*”, es decir, el pacto de la referencia cuya refutación, tan radical, por ejemplo en Mallarmé o en Rimbaud, comportaría “una suposición central de ‘ausencia real’.” (Steiner, 1991, p. 122). La pregunta religiosa ante la obra artística, la pregunta que indaga la interrupción podrá sonar, por ejemplo, ahondando en la formulación de Steiner:

- ¿Qué siente, qué piensa de las posibilidades de vida, de las formas alternativas de ser que están implícitas en su experiencia, esta obra que me habla en nuestro encuentro?
- ¿Qué debe cambiar en mí?
- ¿Qué reclama de mí?
- ¿En qué medida me devuelve al mundo cotidiano con sus violencias como un hombre mejor, más libre y responsable para amar?

⁹⁶ Aunque siempre el encuentro con Dios se produce como una experiencia emocional, emocionante y emocionada. Como tal, tiene una carga de ambigüedad que le es propia. Esa emoción nos anuncia la presencia de un objeto que nos resulta irresistible y que nos llama a prestarle tanto nuestro consentimiento como nuestra adhesión afectiva, a fin de obedecerle, como presencia Personal que es, con consecuencias decisivas para nuestra existencia.

- ¿Cómo me prepara para encarar mejor a los otros hombres en unas relaciones más plenas, más libres y liberadoras?
- ¿Cuánto mayor refinamiento me permite para saborear la vida, para alcanzar con mayor sensibilidad el corazón de las personas y la vida, sobre todo de aquellos que sufren?
- ¿Me vuelve más serio, más exigente, más ético, ante los aspectos densos y críticos de la vida?
- ¿Permanece esta obra trabajando en mí, llamándome y ofreciéndome un sentido liberador?
- ¿Me facilita el paso hacia algo, hacia Alguien, más allá de las palabras?

Un peligro debe ser admitido y recordado como límite para vigilar la propia lectura y no traspasarlo. La insistencia en los aspectos religiosos (más que específicamente cristianos) puede recaer en una concepción burguesa y abstracta de la religión, individualista, falsamente apolítica, con una pretensión de neutralidad ideológica, auto absuelta de consecuencias éticas, irreligiosa, en el fondo. Las categorías propias de la interrupción, de una religiosidad auténticamente cristiana, según Johannes Baptist Metz son amor y recuerdo (Metz, 1979, p. 180), categorías propias de una consideración histórica en la que Dios, el Dios que resucitó a Jesús y que entregó su Espíritu a su Pueblo, es siempre futuro, posibilidad de la historia en cuanto que es su fin, su límite y su ruptura (Metz, 1979, p. 183).

Pero este límite tiene un correspondiente opuesto, si se quiere pensar así. Hoy en día, la opción de la fe cristiana no puede ser supuesta como universalmente aceptada en tanto verdadera. Son muchos los “lugares donde el sentido se articula en los lenguajes de una sociedad” (De Certeau, 2006, p. 253) y el arte se incluye entre ellos. Este reconocimiento, aunque pueda parecer lo contrario, le hace justicia al mismo Dios, siempre mayor. La tarea de la comunidad cristiana, tarea del todo particular y humilde, es la de contribuir a develar la Presencia de Dios en este mundo, en el diálogo con los otros lugares de sentido, sin la pretensión de dominar ni de imponer.

De lo que se trata, en huella de Fermín es de tomar en serio los desarrollos de la cultura moderna y contemporánea con sus preguntas y sus respuestas acerca del sentido de la existencia y aceptar el riesgo de la fe. Como parte de ese diálogo, reinventar inventivamente el lenguaje cristiano, eso que hemos llamado con Viladesau “teología estética”. Un lenguaje que vuelva a ser

profético, crítico, negativo ante lo naturalizado. Un lenguaje que produzca el extrañamiento poético frente a lo que damos por sentado y obvio.

II.4.5.7. EL ESTILO FERMÍN GAINZA

Su estancia en Florida fue un período de gran creatividad y colaboración con algunas de las revistas que allí se editaban: “*El Cooperador*” que luego se transformó en “*Senderos Lasallanos*” y también en “*A Vosotros*”, la revista del Noviciado Menor. Allí publicó numerosos poemas y muchas más ilustraciones. Es probablemente el único espacio fechado que disponemos para ver con certeza cómo va cambiando su práctica de escritura y de dibujo. A través de ellas podemos observar su transformación y el nacimiento del auténtico estilo de Fermín.

Cuando decimos estilo lo entendemos como el modo de habérselas con el lenguaje (los lenguajes) propios de cada artista o autor. En una posición cercana a Barthes, pensamos en ellos como “automatismos del arte”, “un lenguaje autárquico que se hunde en la mitología personal y secreta del autor, en esa hipofísica de la palabra donde se forma la primera pareja de las palabras y las cosas, donde se instalan de una vez por todas, los grandes temas verbales de su existencia.” (Barthes, 2003, p. 18). Pero como lo señala el crítico francés, el estilo es una forma, un producto de empuje sin dirección, sin objetivo. Requiere de otro elemento que podríamos llamar “horizontal”. Si el estilo tiene un origen “vertical” según Barthes, originario, carnal, físico, está “fuera del pacto que liga al escritor con la sociedad” (Barthes, 2003, p. 20). El artista tiene que encontrar con los lenguajes universales y con su estilo particular, una dirección que le permita juzgar y elegir. Por eso, dice que “entre la lengua y el estilo hay espacio para otra realidad formal: la escritura” (Barthes, 2003, p. 21). Este concepto alude a algo que habitualmente encerramos en la idea de estilo: el tono, el *ethos* de un autor, su compromiso:

“un signo total, elección de un comportamiento humano, afirmación de cierto Bien, comprometiendo así al escritor en la evidencia y la comunicación de una felicidad o un malestar, y ligando la forma a la vez normal y singular de su palabra a la amplia Historia del otro. Lengua y estilo son fuerzas ciegas; la escritura es un acto de solidaridad histórica. Lengua y estilo son objetos; la escritura es una función: es la relación entre la creación y la sociedad, el lenguaje literario transformado por su destino social,

la forma captada en su intención humana y unida así a las grandes crisis de la Historia.” (Barthes, 2003, p. 22).

El concepto resulta muy productivo en nuestra argumentación y nos permite comprender los rasgos particulares de eso que llamamos “estilo Fermín” desde su modo de practicar la teología estética que es un compromiso por la política de renovación espiritual y práctica en el Instituto de los Hermanos de las Escuelas Cristianas en particular y en el contexto eclesial general.

Lo que Barthes indica para la literatura debería poderse comprender ampliamente para la pintura (y para las otras artes). Como podría resultar confuso referirnos a la “escritura” de la “pintura”, utilizaremos la palabra “estilo” para referirnos conjuntamente a lo que Barthes llama estilo y escritura. En rigor, la escritura no es visible sin estilo y a lo largo de la historia de la producción de un artista los estilemas básicos son trabajados por su escritura transformando esos automatismos desde fuera, produciendo es que solemos nombrar como “períodos” en la producción artística.

Como lo piensa Barthes, todo está en su origen: el niño al que le gustaban las palabras con cosa⁹⁷. Como lo dice allí, amaba “exprimir” las palabras, sacarles su cosa. De manera que podemos pensar que, para él, existen unas palabras con cosa que se diferencian de las que no⁹⁸. Esta mínima y temprana reflexión estética de Fermín no tuvo continuidad teórica en su producción pero podemos intuir allí la preferencia por los símbolos básicos sobre los que articula su estilo. Su compromiso con la Historia está allí, en el anuncio del evangelio, de manera que su obra puede ser calificada de teología estética en el sentido que hemos señalado al comienzo de este trabajo: la búsqueda de unos lenguajes que toquen el corazón del hombre contemporáneo para llevarle la Palabra de Dios. Lo que caracteriza la “escritura” de Fermín es un tipo de “cosa” que descubre en las “palabras”, la cosa religiosa. Desde el comienzo, la opción por su vida como Hermano es la que define la orientación de su arte. No conocemos obras no religiosas suyas. Más de una vez ha dicho que no hacía ni pintura ni poemas “para expresarse”⁹⁹: siempre tenían una intención catequística o educativa.

⁹⁷ Título del primer cuento publicado que conocemos, relato autobiográfico.

⁹⁸ Un examen lexicográfico está pendiente. Será posible a partir de la edición de sus obras completas.

⁹⁹ Apenas si podría entrar en esa categoría el Poema para la espuma del mar que, como señalamos en su análisis, también puede tener lectura religiosa. Y, en todo caso, es una rarísima excepción.

Como rasgos estilísticos, en primer término, señalemos una primacía del relato sobre cualquier abstracción. Y esto, tanto para la pintura como para la poesía o el ensayo. Lo no figurativo, en sus obras plásticas, queda reservado para los vitrales (inspirados en el neoplasticismo de Piet Mondrian, del que no hay que olvidar el sentido de ascenso espiritual de raíces teosóficas) o, en ocasiones, para representar al Padre (con estilizaciones de la idea de nube). Y, en la elección de los relatos, la preferencia por lo bíblico y lo histórico. Un segundo elemento es la composición general que conforma siempre una marcada unidad mediante líneas geométricas. En la composición poética, esta unidad es trabajada sobre todo mediante el procedimiento anafórico. Por último podríamos señalar la simplicidad de las líneas, la economía de elementos y la pobreza material. En la poesía, el relato, el ensayo o la crónica, Fermín, en esta línea, prefiere siempre el lenguaje llano, coloquial, cerca del llamado “sencilismo” de su admirada Gabriela Mistral¹⁰⁰.

Las paletas han variado en el tiempo. Atravesó, por ejemplo, un período de colores pasteles, tendientes al blanco, en los años noventa (como en el vía crucis de la capilla grande del antiguo noviciado en Villa Warcalde) que luego viró a colores más fuertes (violetas, ciruelas, lavandas..., como en las últimas pinturas de la capilla de Florida).

Podría pensarse, para todo el conjunto de la obra plástica, una línea que va del realismo inicial, algo sobrecargado a veces (años cuarenta y primera mitad de la década del '50) hacia una simplificación de trazos en los sesenta hasta los ochenta, para regresar a un realismo más suavizado en los últimos años. De todos modos, siempre se encuentra alguna pieza que sale de lo común de su período. Le gustaba probar nuevos materiales y variantes de los estilemas.

En cuanto al dibujo –sobre el que no tuvo formación profesional-, es claro que se ha perfeccionado con el tiempo, pero sus referencias y fuentes (más o menos realistas; incluso en los breves experimentos cubistas o puntillistas) se encuentran en el arte paleocristiano y medieval (las catacumbas, el románico y el gótico). Un rasgo típico de su estilo es una especie de *cloisonné*, casi siempre en negro, para definir las figuras. En muchos de los períodos ha preferido fondos lisos (rojo al estilo de Pompeya al regreso del CIL de 1968; azul en un trabajo hecho en Biale

¹⁰⁰ Curiosamente su poeta favorito es Francisco Luis Bernárdez, con quien sostuvo una sabrosa correspondencia durante más de diez años (desde 1958 en adelante). Lamentablemente solo tenemos en el archivo las cartas de Bernárdez (ADAP A-O-2-4-1). En ellas encontramos el eco de lo que Fermín le escribía. Seleccionó muchos de sus poemas religiosos para los libros de oraciones, utilizó varias de sus traducciones del himnario latino y solía recomendar a los novicios la lectura de *La ciudad sin Laura* para comprender la hondura del amor conyugal.

Massé que apenas subsiste; blanco en varias realizaciones; madera en muchas ocasiones). En otros, fondos y figuras son atravesados por puntos o pequeñas rayitas de muchos colores y el contorno de los dibujos se difumina. En otros brochazos o golpes de rodillo en distintas tonalidades del color del dibujo crean efectos de matizaciones (así le gustaba llamarlo a él) que crean un sucedáneo de espacio para murales de figuras sin fondo.

De cierta manera, su estilística guarda una correspondencia con su comprensión teológica del anuncio cristiano. Desde una perspectiva de lectura del Misterio de Cristo en la tensión Encarnación-Pascua, desarrolla sus temas en cuatro pares tensionados:

- la primacía del relato histórico – la intervención profética sobre la realidad
- el dinamismo unificador de la vida – la historicidad como espacio dinámico de la acción del Espíritu
- la opción por los pobres, por los materiales pobres y las formas crucificadas – la búsqueda de la manifestación gloriosa
- el matiz comunitario – la marca hondamente personal

El estilo es estético teológico y, en cuanto “escritura” señala una comprensión de la relación entre el Misterio de Cristo, centro de la revelación bíblica, y la belleza del mundo cotidiano. Su intencionalidad, su compromiso, es el ofrecimiento de una verdad que funde un nuevo comienzo, el de una vida de fe más madura. Su propósito es producir “en la historia un empuje” (Heidegger, 1958, p. 117). Como dice el filósofo alemán: “La historia es el emerger de un pueblo a la misión que le es dada como un sumergirse en el medio que le es dado.” (Ibíd.). Fermín decidió proporcionar a la pequeña porción del pueblo de Dios a la que van destinadas sus obras unas palabras y unas imágenes, unas metáforas y unos símbolos, que trabajaran sobre su fe en orden a producir el tipo de experiencia espiritual y eclesial promovida por el Concilio Vaticano II.

Sus grandes referentes teóricos de la estética teológica y la teología estética fueron el Beato Angélico, San Andrés Rublev y Paul Evdokimov. No cabe duda que la teología del icono nos permite comprender el fondo de su obra. No se trata de una pintura imitativa sino de una obra que participa de la Presencia de Dios olvidándose de su propia gloria, kenóticamente. Si alguna vez firmó sus poemas o sus textos en prosa, nunca firmó sus pinturas.

II.4.5.8. LA IMAGEN ESPIRITUAL CREADA POR FERMÍN GAINZA

El fundamento de la imagen religiosa cristiana, como lo hemos señalado, tanto para la Ortodoxia como para el Catolicismo y para el Luteranismo, está en la Encarnación del Verbo. Es justamente de ese fundamento del que se deriva la experiencia religiosa católica del mundo como sacramentalidad y como símbolo. El símbolo, para la tradición cristiana, no es un añadido o un aspecto arbitrario de un objeto que nos hablaría de una dimensión más profunda como una alegoría. Tampoco es una semejanza indirecta al estilo de una analogía. El símbolo es “el puente que nos pone en comunión con la realidad que se hace presente por medio de él”, explica el P. Rupnik siguiendo a Soloviev (Govekar, 2013, p. 23). Esta dimensión sacramental o simbólica de la realidad es fundamental en el arte, como lo ha hecho notar Gumbrecht (Gumbrecht, 2005). Porque, como señala Vega, “la capacidad sacramental del arte moderno no puede depender del efecto que la obra suscita en los observadores que se acercan a ella con una actitud más o menos devocional o cultural” (Vega, 2005, p. 26).

De la misma fe en la Encarnación se deriva la doctrina de los sentidos espirituales que la tradición cristiana ha ido elaborando durante siglos y que forma parte de una antropología que toma con seriedad la sinergia que el Espíritu Santo, Vida de nuestra vida, produce con el hombre (Guardini, 1954). La comprensión de un significado ante la Presencia exige una atención espiritual al símbolo que hace presente la realidad espiritual. Son los ojos de la fe, los oídos de la fe, el tacto de la fe, la sinestesia de la fe, el gusto y el olfato de la fe los que, educados para atender a los símbolos, pueden encontrarse con la Presencia o con la Huella de la Ausencia y comprender en ellos la Palabra con la que Dios nos alcanza, nos llama, nos reúne, nos consagra, nos envía (Balthasar, 1959).

En el ensayo llamado “Imagen de culto e imagen de devoción. Carta a un historiador del arte” (Guardini, 1960, pp. 15-35), Romano Guardini diferencia estos dos tipos de imágenes religiosas creando un sistema binario de oposiciones ideales. Admite, sin embargo, que “no hay una imagen de culto y una imagen de devoción de índole exactamente tal como aquí decimos.” (Guardini, 1960, p. 20). La diferencia radical se encontraría en su origen: la interioridad del artista para las imágenes de devoción, la Revelación para las imágenes de culto. De allí su diferente función: la expresión de la experiencia religiosa para las primeras, la mediación de la Presencia en las segundas. Si en unas habita algo incondicionado, en las otras sólo hallamos el

fruto de la reflexión de la fe hecha por el artista. Las de culto tienen la autoridad del kerigma, las de devoción sólo la fuerza de su vida interior. Las primeras son sagradas, las otras son extensiones de la interioridad humana. Unas son públicas, las otras privadas.

No parece que esta clasificación tan tajante haga justicia al arte religioso cristiano. Ni a los artistas ni a las producciones. Tampoco a la vida de fe eclesial que está por debajo de las imágenes. Y todavía menos en estos tiempos de reproducción digital y tecnológica. Toda imagen, toda obra artística, es al mismo tiempo un fenómeno económico, social, cultural, artístico y religioso. Por eso propongo la idea de “imagen espiritual” como un concepto superador de esta figura binaria. La expresión la podemos encontrar en Marsilio Ficino, en el siglo XV, “*simulacrum spirituale*” (Tatarkiewicz, 2005, pp. 108-110). De raíces plotinianas, la idea del arte de la Academia Florentina propugnaba una belleza inmaterial, intemporal e inespacial. Nuestro Hermano Fermín solía repetir estas palabras con gusto para pensar en el ideal de su propia obra artística. Pero entendemos que su comprensión de las mismas tenía incorporadas unas claves cristianas que podríamos señalar así: encarnación, pascua y evangelización. Queremos referirnos con esto al núcleo de la imagen espiritual como la pretendemos perfilar.

Es una obra espiritual porque es una imagen cristiana hecha por un cristiano, es una obra fruto del ejercicio del sacerdocio común de los fieles por el que todas las actividades del bautizado, si son vividas en el Espíritu de Dios, se transforman en ofrenda espiritual (1Pedro 2,5), consagración del mundo; y, por ellas, da culto de adoración en espíritu y en verdad (CEC 901).

En la imagen espiritual, al mostrar el rostro de Cristo, se muestra el rostro del Padre y se dignifica el rostro del hombre. Abre un camino que integra arte con evangelización y promoción humana. Muestra ese camino para cada cristiano y para la comunidad eclesial. Por esto mismo, la imagen espiritual tiene siempre un carácter dialógico y crea esos ámbitos relacionales a los que nos hemos referido. Y esto, más allá, de la “hermosura peregrina de las cosas”, como decía Ficino. Sobre todo en la obra de Fermín, este carácter humilde de la obra resalta la humildad y discreción divinas en la salvación del hombre.

Pone nuestra atención sobre ese aspecto tan clave de la evangelización: el contenido siempre son personas. Y de ese modo nos invita a comunicar la fe de un modo humano. La imagen espiritual nos propone un humanismo de comunión fundado en un cristocentrismo trinitario (Galli, 2010).

En la imagen espiritual permanecen juntos dos elementos: el sentimiento y la palabra, la imagen y el concepto. Como en el sentido originario del verbo griego αἰσθάνομαι que es conjuntamente el percibir como sentir y como conocer intuitivamente (Canévet, 1990, p. 599). La interioridad de la imagen, fruto de la interioridad del artista, nos la ofrece. Y al ofrecérsola, nos ofrece algo de lo que podríamos llamar interioridad divina que nos sería accesible de otro modo.

III. CONCLUSIÓN: APRENDIENDO DEL H. FERMÍN

Esta aproximación parcial a la obra del H. Fermín Gainza nos ha permitido asomarnos a su teología estética, perfilar su estilo teológico, plástico y literario y comprender todo este esfuerzo dentro de su proyecto creyente de vida. Al recorrer su obra y su vida intentamos también hacernos eco de su visión trinitaria de la vida cristiana. Así, la tríada verdad-bien-belleza estructuró los elementos que fuimos analizando. En una cierta correspondencia, el estilo creyente de Fermín da lugar a la imagen espiritual en el esfuerzo de la plasmación de su estilo artístico. Y en ese trabajo de simplificar y vaciar los espacios o la enunciación, se puede ver el deseo de una experiencia de fe cada vez más desnuda y comprometida con la sensibilidad contemporánea.

Intentar aprender algo de él y de su experiencia cristiana nos lleva ahora a describir una estética teológica tanto en su desarrollo teórico como en su planteo práctico pastoral. Procedemos, entonces, en tres pasos. Una estética teológica que intenta dar cuenta de la complejidad de la estructura del creer y de algunas acentuaciones necesarias en nuestro contexto cultural. Una práctica pastoral de esa estética teológica comprendida como educación sentimental del cristiano y unas claves sobre la imagen espiritual como práctica de la teología estética para la vida cotidiana a partir de lo aprendido de nuestro Hermano. También en esta estructuración queremos resaltar su fondo trinitario¹⁰¹.

III.1. ESTÉTICA TEOLÓGICA

Habitualmente esperamos que la conversión religiosa o que el crecimiento en la religiosidad posterior a la conversión comiencen en el nivel intelectual de la vida. Pero puede suceder, en cambio, que comience emocionalmente, a partir de las imágenes a las que están vinculados los conceptos religiosos y los sentimientos que nos producen. Ampliar nuestro repertorio de

¹⁰¹ Nos hemos referido brevemente antes a este enfoque tan clave para el estilo creyente de Fermín. “Estamos hechos así: triangulares”, dijo en la última entrevista que le fue realizada en 2010 en el marco del homenaje por sus 90 años. Para nuestro Hermano, las conferencias del H. Paul Jourjon en el CIL de 1968 fueron la ocasión para producir esta síntesis. Pero sus raíces estaban más hondas en su formación tomista y, sobre todo, en la explicación psicológica de la Trinidad en san Agustín. La idea de fondo de que la unidad es un proceso de tres formas inseparables, distintas e intercondicionadas le permitirá comprender en un gran acorde armónico el Misterio de Dios, el Misterio de Cristo, el Misterio de la Iglesia, la persona humana, la vida cristiana, la vida consagrada, el proceso de la oración... Y esto alimentado en la oración desde su devoción al Sagrado Corazón (reflejo trinitario) y a Nuestra Señora de la Trinidad. En el anexo hemos añadido unos gráficos suyos que dan cuenta de estas síntesis triangulares.

imágenes puede ser muy productivo para la vida interior porque frecuentemente nuestro pensamiento está atado a una serie cerrada de imágenes y sentimientos a ellas vinculados. Encontrarnos con otras imágenes puede ser una ocasión para sentir emociones nuevas, hacer nuevas asociaciones de ideas, expandir nuestro mundo afectivo, pensar en nuevos contextos, hacer una nueva experiencia religiosa.

Cuando digo “experiencia”, me refiero al modo específicamente humano de vivir lo que nos va pasando. La experiencia tiene que ver con un encontrarnos abiertos a la realidad, percibiéndola como tal y articulándola en unidades significativas. La palabra experiencia viene del latín *experior*, que significa “probar”, y que comparte la raíz con *peritia* (pericia), *peritus* (perito) y *periculum* (peligro). De manera que está combinando el riesgo y el saber que surge del haber probado, un saber que implica arrojo, constancia ante la adversidad. El prefijo *ex* habla de la fuente de este saber. Es un saber que tiene su carta de origen en esa prueba peligrosa que lleva a la *peritia* (pericia). La autoridad sobre algún asunto, entonces, viene de este haber sufrido al probar y haber superado la prueba, de manera que alguien se ha constituido como *peritus* (perito, experto, experimentado).

La forma *experior* es importante en sí misma, además. Es un verbo deponente, es decir, que su semántica es la de un verbo activo, en que sujeto de la acción la ejerce, pero su funcionamiento sintáctico es la de un verbo pasivo, en que el sujeto padece la acción. La forma verbal no decide ni por lo uno ni por lo otro, hablándonos de esta ambivalencia del experimentar.

De modo que la experiencia es siempre tanto algo que le pasa a alguien como algo que alguien hace con lo que le pasa. Una experiencia no “se tiene” como un objeto cualquiera, no se planifica como una actividad voluntaria: la puede hacer alguien cuando le pasa algo. Tiene siempre elementos de pasividad y elementos de actividad. Es un don que recibimos activamente. Una tarea que enraíza en una gracia. Este hacer desde lo recibido puede esquematizarse así.

1. Algo sucede y tiene el poder suficiente como para captar nuestra sensibilidad y nuestra emocionalidad. Hay en esa sensibilidad, ya, una serie de elementos culturales que nos median la percepción preparándonos para seleccionar lo que nos llamará la atención y consideraremos intuitivamente bello o doloroso o lo que fuera. Sin embargo, hay, en ocasiones, una posibilidad de emoción sin palabra, de algo que nos golpea más allá de nuestras condiciones culturales, y nos toma sin que podamos pronunciarnos sobre su sentido o su significación.

2. De todos modos, no basta con el primer impacto. Para que algo que pasa se traduzca en experiencia, necesitamos recordarlo suficientemente de manera que se pueda abrir en nosotros un espacio de reflexión interpretativa. Nuevamente hay mediaciones culturales que nos llevarán a completar los recuerdos, a hacerlo con determinadas bases técnicas y lingüísticas. Pero sólo así podremos pensarlo. Pensar es lo que expandirá lo vivido hacia alguna significación que pueda incluirse con sentido en la trama de nuestra historia. Y el pensarlo y poderlo comprender también está marcado por elementos de nuestra cultura.
3. Finalmente, la interpretación que hacemos de lo vivido, para transformarse en experiencia, para que podamos aprender de ello, deberá poder juzgar éticamente lo que hemos comprendido. Evidentemente, también aquí, los marcos valorativos son recibidos y negociados culturalmente.
4. Así, la libertad dispone de un cúmulo de experiencias comprendidas y valoradas que se constituyen como sabiduría propia, como criterios desde los cuales puede adherir a la verdad y al bien y realizarlo.

De este modo, entonces, ya podemos dejar sentado que, hasta cierto punto, las experiencias son generalmente estéticas. Quiero decir, todas nos involucran como hombres sensibles. Sensibles, emotivos, afectivos. Y en la elaboración de la experiencia, lo estético es raíz y tronco.

Pero si identificamos lisa y llanamente experiencia y experiencia estética, en realidad no ganamos nada más que el subrayado de un aspecto de la experiencia. Cuando decimos, entonces, experiencia estética, queremos referirnos a un tipo particular de experiencia. Lo propio de la percepción estética es el “percibir algo por los sentidos en el aparecer y por su aparecer mismo”, dice Martin Seel (Seel, 2010, p. 34), a quien tomamos como guía para la distinción en esta ocasión. Cualquier realidad sensible puede ser objeto de una percepción estética pero sólo puede serlo *en* una situación o *para* una ocasión determinada. Todo lo que puede percibirse por los sentidos puede percibirse estéticamente. “El aparecer estético es un modo por el cual algo está dado a los sentidos.” (Seel, 2010, p. 42). Esto significa que, *en* una situación particular, *para* una ocasión específica, estos objetos, en su aparecer, se desprenden más o menos radicalmente de sus aspectos conceptualmente fijados y nuestra percepción sensible encuentra en ese aparecer la ocasión de un juego sinestésico. Nuestra percepción estética se demora sobre el aparecer y juega en la apertura de sentido que ha liberado justamente este aparecer. Es un aparecer que abre una

presencia dejándola libre de una determinación precisa, fija, para hacernos ver eso de un modo simbólico, metafórico o alegórico, es decir, como un aparecer que apunta o permite conocer otras cosas. Es un *ver como* que apunta a un *ser como*, a la manera que Ricoeur lo señaló (Ricoeur, 1980). Kant decía que el objeto estético gusta sin concepto. Jean Luc Marion habla de fenómenos saturados (Marion, 2015).

En la atención estética hay, entonces, una atención al aparecer *de* las cosas y *a la* aparición de las cosas. Y esto, al mismo tiempo que prestamos atención a nosotros en el presente del percibir. La atención estética es una atención al presente del percibir y una atención a lo indeterminado en el percibir.

De manera que debemos señalar que la atención estética es, en primer término una percepción que se demora. Se demora en el presente para captar la simultaneidad de los sentidos que juegan en el aparecer del objeto. Se demora para jugar con ellos y contribuir a la liberación de esos sentidos. Al hacerlo, la atención se convierte en la finalidad de sí misma. Este es, justamente, su carácter gratuito. El juego al que nos convoca el aparecer del objeto estético tiene el carácter de un encuentro de presencias: la nuestra y la del aparecer. En esta percepción no distinguimos sino que reunimos. Y por el encuentro estamos todavía más presentes para nosotros mismos en el atender al mismo encuentro.

Volviendo atrás, si todo objeto puede ser percibido estéticamente, pero de hecho no lo es, entonces, debemos pensar que la percepción estética que abre a la experiencia estética es un modo particular de confrontar el mundo. Una experiencia sensitiva provoca en nosotros este encuentro sensible en la que todo lo que importa es este aparecer fenoménico particular que abre multiplicidad de sentidos. A veces tiene la dinámica de un rapto, algo que sobreviene sobre nosotros, algo que no buscamos. Otras veces, nos predisponemos a esto y nos aproximamos a unos objetos que intencionalmente han sido creados para este tipo de experiencias. Y esto es lo propio del arte en sentido general. La experiencia artística no es sino una de las formas especiales de la experiencia estética.

El H. Noé Zevallos, filósofo lasallano del Perú, escribió una pequeña obra sobre el Cántico del Hermano Sol de San Francisco de Asís (Zevallos, 1987) que bien podríamos considerar como un tratadito de estética teológica en una línea muy próxima a la que aquí estamos señalando. El carácter del aparecer del mundo es considerado allí sacramental (Zevallos, 1987, p. 24). Noé

subraya algunas actitudes interiores para lo que estamos llamando percepción estética que vale la pena citar:

“¡Cuánto amor y cuánto tiempo debemos tener para poder decirle al fuego jocundo! ¡Cómo ha de habernos sorprendido el agua que corre en los arroyos para poderle decir un piropo! ¡Qué pureza debe haber en la mirada para decirle casta!” (Zevallos, 1987, p. 31)

En la misma obra, el H. Noé deja caer la observación de la dificultad que los hombres contemporáneos tenemos para hacer esta experiencia estética. Pocas cosas nos emocionan como a los antiguos, los hombres del Medioevo. Para ellos, dice, “el mundo era un símbolo” (Zevallos, 1987, p. 12). Nosotros, hombres del siglo XXI estamos muy lejos de esta mirada, sumidos en la esfera estetizante que nos sobresauro.

III.1.1. LA COMPLEJIDAD DE LA ESTRUCTURA DEL CREER

Nos interesa ahora poder pensar el camino que va de la emoción hacia el creer. Y para esto, debemos considerar que hay en nosotros una emoción religiosa. La emoción religiosa es identificable, discernible entre otras emociones. Se produce por una particular forma de relación con la realidad, culturalmente mediada, vinculada con las formas de la religiosidad social. Es una percepción de lo sagrado como una “Presencia” activa, operante en el mundo, sentida como decisiva en la vida y clave para entender el mundo. No es un vago sentir. Se produce por la experiencia de signos, de acontecimientos, de valores realizados, de personas que nos permiten intuir lo divino, de acuerdo a las mediaciones de iniciación religiosa que hemos recibido desde niños.

En los términos que lo piensa San Agustín, por ejemplo, la fe, el acto de creer es un acto razonable por el que adherimos al pensamiento de Cristo, creemos *en* Él. Es, así, un acto libre sobre el que actúa la gracia como delectación, que es como interpreta la atracción que el Padre y

el Hijo ejercen sobre nosotros (Juan 6,44; 12,32)¹⁰². También Santo Tomás lo expresa con claridad al afirmar que el comienzo de la fe está en los afectos¹⁰³.

El creer no es esa misma emoción religiosa. Es la elaboración de la experiencia que nace de esa emoción que está siempre combinada con otras emociones y sentimientos. Esta experiencia del creer, realizada muchas veces en la vida, se establece como una conciencia creyente desde la cual las nuevas experiencias se van reforzando en la misma clave. La conciencia creyente es una disposición de confianza por la que damos crédito a aquellas situaciones en las que la vida nos ofrece ocasiones de significación y compromiso ético. Es decir, la conciencia creyente nos dispone a confiar en que la realidad tiene un sentido y nos convoca a colaborar en su realización. Cuando la experiencia que estamos haciendo llega a tocar simbólicamente el horizonte último e incondicionado de la verdad y la justicia, sentido, apenas barruntado en esos símbolos de la relación, nos sentimos comprendidos y justificados por Dios, sentimos que estamos poniendo nuestra confianza en Dios, creemos.

La conciencia creyente nace en la experiencia. Y la experiencia, lo hemos visto ya, está cargada de significado y de valor. Cargada como don que despierta la tarea de encontrarlos por nuestra reflexión. Por eso podemos decir que la conciencia creyente vive una disposición radical a ver el mundo y todos sus habitantes más como promesas de sentido y valor que como datos. La conciencia creyente nos abre a confiar en las posibilidades del mundo y de todos los hombres. Pero, aunque nazca de la experiencia, la conciencia creyente no se enciende en la percepción sensible sino en la emoción de la percepción. Emoción de la percepción de otro. Tampoco se

¹⁰² Así, en el *Tratado sobre el Evangelio de San Juan* 26 (4), dice: “Por eso, si también aquí observas: «Nadie viene a mí sino ese a quien el Padre atraiga», no pienses que se tira de ti a la fuerza: también el amor tira del ánimo. No debemos temer que hombres que examinan minuciosamente las palabras y están muy alejados de entender las cosas, máxime las divinas, respecto a esta palabra evangélica de las Santas Escrituras, nos critiquen y se nos diga: «¿Cómo creo con la voluntad si se tira de mí?». Yo digo: «Poco es “con la voluntad”; incluso el placer tira de ti». ¿Qué significa que el placer tira de uno? Deléitate en el Señor, y te dará las peticiones de tu corazón. Hay cierto placer del corazón, para el que es dulce el pan celeste. Además, si a un poeta fue lícito decir: «Su placer tira de cada cual»; —no la necesidad, sino el placer; no la obligación, sino la delectación—, ¿con cuánta más fuerza debemos nosotros decir que hacia Cristo se tira del hombre que se deleita en la verdad, se deleita en la dicha, se deleita en la justicia, se deleita en la vida sempiterna, todo lo cual es Cristo? En verdad, ¿acaso los sentidos del cuerpo tienen sus placeres, y el ánimo es abandonado por sus placeres? Si el ánimo no tiene sus placeres, ¿por qué se dice en el salmo: Ahora bien, los hijos de los hombres esperarán bajo la cubierta de tus alas, se embriagarán de la fertilidad de tu casa y les darás a beber con el torrente de tu deleite, porque en ti está la fuente de la vida y en tu luz veremos la luz? Presenta tú uno que ame, y entenderá lo que digo. Presenta un deseoso, presenta un hambriento; presenta uno, desterrado y sediento en esta soledad, y que suspira por la fuente de la patria eterna; presenta uno así, y sabrá qué digo. Si, en cambio, hablo a alguien frío, desconoce de qué hablo.”

¹⁰³ *Questiones disputatae de Veritate* 14, art II.

enciende en la significación encontrada por el pensar, sino en el deseo del significado que busca la propia identidad por el rodeo de la alteridad. Confiamos en aquello que nos afecta como digno de confianza porque deseamos, desde lo más hondo de nosotros mismos, Otro radicalmente digno de nuestra confianza más íntima. El espacio de resonancia abierto por las emociones es un pedido de toma de postura frente a las provocaciones de la existencia y un llamado a dar razones de nuestras atracciones, esperanzas, disposiciones, rechazos, temores...

Podemos decir, desde aquí, que la conciencia creyente vive su propia relación con la verdad según una modalidad esencialmente mediada por una apreciación estética y ética. La verdad se muestra a la conciencia que ha sido despertada por la emoción, en una evidencia simbólica. Es ella la que ofrece al pensar una justicia, un bien, abiertos para el consenso y la confianza intersubjetivos. La conciencia creyente vive en una confianza y un consentimiento hacia una justicia persuasiva que se manifiesta en la forma de una evidencia simbólica capaz de impresionar afectivamente. Esa evidencia simbólica son figuras de experiencia elaboradas por las culturas, capaces de resonancia en nuevas ocasiones. Estas figuras o símbolos tienen un rol determinante en la configuración de la experiencia creyente. Son emocionantes, imaginarias, sentimentales, pasionales. Estas figuras pertenecen a la esfera emocional, imaginaria, sentimental, pasional de las culturas y las religiones. Son irreducibles a lo conceptual. Son experienciales y tienen la capacidad de resonar, es decir, de persistir en la memoria y de tocar otras esferas de nuestra experiencia presente y pasada.

La conciencia creyente, entonces, está en íntima relación con una conciencia estética -que es el lugar en el que acontece una promesa de la total revelación del ente- y con una conciencia ética -lugar del juicio sobre la justicia de cada posible revelación del ente. La conciencia creyente es, propiamente, el lugar del dar crédito y confianza a esa justicia ofrecida, prometida antes estéticamente; y a la verdad que es su fundamento. La conciencia creyente vive en una circularidad que parte de la intuición de la trascendencia en el aparecer del fenómeno para llegar al sentimiento de la ineludible densidad simbólica de cada percepción estética. En el camino que va de la intuición al sentimiento se realiza la elaboración imaginaria que el pensar re propone a la conciencia, esa especie de “ver como” propio del pensamiento poético, simbólico, metafórico o alegórico. En el camino de regreso que va del sentimiento a la intuición se efectúan las resonancias afectivas que sacan a la luz distintas dimensiones que descubrimos liberadas en el aparecer aunque permanezcamos todavía sin poder tematizarlas conceptualmente del todo.

Por eso podemos afirmar que la percepción estética es *condición* del creer. La conciencia creyente tiene una radical disposición a apreciar lo que hay en el mundo como promesa antes que como dato. Ella se enciende en la emoción de la percepción y en el deseo de la significación, como hemos dicho. Y, además, en el sentimiento de la responsabilidad que genera la decisión ética. La resonancia de esas pasiones (la emoción de la percepción, el deseo de significación y el sentido de responsabilidad) abre un espacio donde se produce una exigencia a tomar posición. La forma de adhesión a la verdad es, entonces, la de la persuasión mediada estéticamente. Adherimos a una figura¹⁰⁴ del sentido último por la fascinación de su anticipable belleza. Evidentemente, la unidad de la conciencia (estética, cognitiva, ética y religiosa) se conquista en el ejercicio que implica la educación.

El creer incluye un modo de comprensión, un modo nuevo de comprender la realidad. Un modo de entender a Dios, al mundo, al hombre, a uno mismo y nuestras relaciones. En ese sentido debemos afirmar que el creer es un saber constituyente, auto constituyente. Y este saber tiene, para cada uno en su propia biografía y para cada uno dentro de su propia tradición y para la propia tradición en sí, una historia. Esa historia es la historia de una hermenéutica en búsqueda de una comprensión mayor, historia que acompaña las diferencias cualitativas de las estructuras cognitivas a lo largo de nuestro crecimiento. La estructura operacional del creer integra y acompasa la actividad afectiva y la actividad cognitiva. Podemos decir, entonces que:

“Faith is the process of constitutive-knowing underlying a person’s composition and maintenance of a comprehensive frame (or frames) of meaning generated from the person’s attachment or commitments to centers of supraordinate value which have power to unify his or her experiences of the world thereby endowing the relationships, contexts and patterns of everyday life, past and future with significance.” (Streib, 1991, p. 31)

La fe, el creer, es, claramente, multidimensional. Implica conocimiento, valoración y compromiso. Por eso, el saber, el valorar y el decidir, correlativos, necesitan también de una triple mediación: la de la imaginación junto a la inteligencia, la de la representación simbólica junto al juicio moral y la de la intuición extática junto a la lógica deductiva. El lenguaje sobre

¹⁰⁴ La problemática de la “figura” hubiera requerido un apartado particular que no hemos podido desarrollar en este trabajo por razones de espacio (Guardini, 1960, p. 43) (Balthasar, 1985, p. 23) (Sequeri, 1993, p. 9) (Avenatti de Palumbo, 2002, p. 10).

Dios es siempre simbólico. Las expresiones simbólicas tienen la capacidad de ser condición y expresión de la fe:

- despiertan y modelan la fe. Todas las tradiciones religiosas custodian imágenes y metáforas confiables de la Ultimidad. Recordemos, por ejemplo, las distintas formas de pensar la muerte: como un paso al olvido, como un despertar, como un regresar a la fuente, como una resurrección, como un regreso reencarnado a la vida, etc.
- sirven para el trabajo y la operación propios de la fe. La fe usa la imaginación para modelar nuestros modos de ver la vida cotidiana, de construirle alternativas. Atrapa las condiciones últimas de la existencia y las unifica con una imagen comprensiva que nos modela en el pensar y en el actuar. Así, por ejemplo, nos pensamos como “discípulos de Jesús”, como “hermanos universales”, como “testigos del Reino”, etc.
- ofrecen narrativas e imágenes maestras, metáforas raigales, es decir, imágenes derivadas de experiencias compartidas que se transforman en modelos orientadores y fundantes del actuar. Por ejemplo, “hijos”, “hermanos”, “sobrevivientes de un naufragio”, etc.

La historia de la propia fe y la identidad narrativa dialogan entre sí. En cierto punto se confunden. Nuestro diálogo con la revelación está vinculado a la producción de sentido y de coherencia en la vida y la narración propias. Se trata de llegar a ser sujetos ante Dios. Nos hacemos sujetos al recordar memorias peligrosas, subversivas, historias de víctimas. Recordar para responder. Al hacernos responsivos nos hacemos responsables.

III.1.2. LOS SENTIDOS ESPIRITUALES Y LA ESPIRITUALIDAD LASALLANA

La tradición cristiana, desde el tiempo de los Padres, nos habla de “sentidos espirituales”, “sentidos del corazón”, “sentidos del hombre interior”, “sentidos del alma” o “sentidos divinos”. Ellos constituyen una sensibilidad específica y son un perfeccionamiento de los sentidos naturales. Las expresiones refieren a una sensibilidad nueva creada por el mismo Dios en el hombre que habita, capacitándolo para percibir las manifestaciones de Dios en el mundo. Una sensibilidad ligada a la fe, la esperanza y la caridad. El conocimiento que proporcionan es, también, un conocimiento experiencial de un mundo que, visto desde la fe, nunca es “puramente

material”. Cuando somos atraídos por un objeto, tocados en nuestra sensibilidad, emocionados por un encuentro, en esa emoción, empezamos a ver todo el resto y lo conocemos. Y las cosas o las personas nos van mostrando su esencia, su identidad y, tras ellas, una realidad última. Lo visible se va abriendo hacia lo misterioso. Nuestros ojos no ven a Dios directamente sino por lo que ha creado (Romanos 1,19-20). Y como dice Romano Guardini, “las raíces del ojo están en el corazón (...) sólo el amor es capaz de ver.” (Guardini, 1954, p. 50). Un amor que no es deseo posesivo sino respeto, veneración, reverencia. La presencia de Dios se manifiesta a todos los sentidos: a la vista por las formas, al oído por la Palabra, a la mano por el trabajo y la liturgia, a todos nuestros sentidos por su intensidad. Dios se vuelve rostro, gesto, palabra, perfume, caricia, dulzura...

La experiencia de fe comienza en los sentidos, penetra estéticamente en la imaginación y los sentimientos, penetra intelectualmente en la inteligencia e ilumina la conciencia creyente, despierta y forma la piedad del corazón, haciéndonos tomar conciencia del mundo y sus realidades sagradas. Los sentidos espirituales son el eco subjetivo del hecho objetivo de la fe. Sentir es una integración de toda la persona en un acorde con lo sentido. Un acorde originario por el que la persona tiene una inclinación innata. En la profundidad del ente sentido, captamos el ser; y en el ser, su fundamento, Dios. El asentimiento, acto de la inteligencia, es toma de distancia. El consentimiento, en cambio, es tensión, acercamiento, adhesión voluntaria (ST I-II q 15 a 1). Por eso, con H. U. von Balthasar podemos pensar el diálogo de la Revelación y la fe en términos de una erótica (Riverin, 2009, p. 101). El eros divino es encarnatorio y solicita al eros humano hacia la renuncia y la adhesión para la comunión.

Una categoría de Romano Guardini puede ayudarnos a ampliar el alcance de esta sensibilidad espiritual: lo gracioso (Guardini, 1954, p. 96). Como lo define el filósofo alemán, “en el mundo, por todas partes, se encuentran puntos de espera, referencias, bosquejos de la verdadera gracia, que ciertamente sólo por la Revelación positiva son aclarados y desarrollados.” (Ibíd.). Son “como una generosidad de la existencia que remite a la generosidad de su creador” (Guardini, 1954, p. 95). Hace notar que “ciertas atmósferas animan este elemento gracioso de la existencia. Individualmente, la del hombre acogedor y bondadoso; socialmente, la de los grupos artísticos; históricamente, la de los grandes períodos creativos.” (Guardini, 1954, p. 108). El “ambiente de gracia” que se da en el encuentro interpersonal, como dice Guardini, “causa una confianza

absoluta en la benevolencia de la existencia y robustece la voluntad de vivir” (Guardini, 1954, p. 104)

El problema que la doctrina de los sentidos espirituales quiere afrontar es el de la percepción de las realidades de fe, el modo en que nos resulta accesible lo invisible que se nos ofrece. El encuentro del hombre con Dios en Cristo necesariamente incluye su sensibilidad. Pero es la sensibilidad de un hombre nuevo (1Corintios 5,17; Efesios 4,24), de un hombre espiritual (1Corintios 2,15; Gálatas 6,1). Todo en él ha sido renovado por la fuerza de la resurrección y el don del Espíritu: inteligencia, voluntad, corazón, imaginación y sensibilidad. De manera que su experiencia de la realidad mundana inserta en la Historia de la Salvación es “el eco subjetivo de la realidad objetiva de la fe” (Balthasar, 1985, p. 324). Es una experiencia estética y mística, una experiencia en los sentidos corporales y en el fondo del alma donde intuimos la Presencia sin argumentaciones ni discursos. Entre una y otra se desarrollan los cinco sentidos espirituales.

Von Balthasar señala tres corrientes principales de esta doctrina a partir de tres fundadores de discurso: Orígenes, Guillermo de Saint Thierry e Ignacio de Loyola. Juan Bautista de La Salle es heredero de la elaboración patrística a través de la Escuela de espiritualidad francesa, sobre todo en la vertiente del Oratorio. Sobre los sentidos espirituales, nuestro padre privilegia claramente el de la vista. Los ojos de la fe, la mirada de fe, es un tema que está presente en distintos pasajes que no podemos analizar detenidamente. Se trata, para él, de una capacidad de abrir la realidad desde la fe, particularmente desde la Palabra de Dios. En ciertos pasajes podría sospecharse un alegorismo forzado, pero el cuerpo de doctrina principal se refiere a una conciencia creyente que experimenta el mundo sensible, las relaciones humanas y los compromisos de vida desde la Revelación. Como muchas veces, La Salle estructura el “espíritu de fe”, el “espíritu del cristianismo”, como lo llama otras veces, en tres aspectos:

- no mirar nada sino con los ojos de la fe
- no hacer nada sino con la mira puesta en Dios
- atribuirlo todo a Dios (R 11)

Los ojos de la fe son una actitud hacia la cual el cristiano debe avanzar purificando su intención y creciendo en fidelidad al Evangelio. Porque existen otras actitudes ante la vida y cada una tiene sus propios ojos: los ojos de la carne (que juzgan según necesidades), los ojos de la

naturaleza (que miran a lo que atrae o repugna) y los ojos de la razón (que se guían por la conveniencia y el cálculo racional).

Hemos de acordar con Guardini y con von Balthasar en que esta capacidad de ver a Dios en la cotidianidad se ha ido perdiendo en nuestro mundo. Importa trabajar por una educación sentimental cristiana que recupere esta sensibilidad espiritual. Aunque hemos de hacerlo con la advertencia de que “ningún ejercicio puede forzar a Dios” (Balthasar, 1985, p. 369).

III.2. LA EDUCACIÓN SENTIMENTAL DEL CRISTIANO COMO PRÁCTICA DE LA ESTÉTICA TEOLÓGICA

Hablar de educación sentimental no sólo refiere al objeto del proceso educativo, los sentimientos. Quiere, sobre todo, señalar una meta educativa: la conversión afectiva.

La conversión afectiva es una transformación del deseo, el paso de un deseo posesivo, enraizado en el cuidado egoísta, a un deseo generoso, generador del cuidado de los demás. En este cambio se realiza la autotranscendencia afectiva de la persona. Y el principio del que se deriva este cambio es el estar enamorado como un estado dinámico. En cierto modo, como dice Conn, conversión afectiva y enamoramiento se identifican (Conn, 1984, p. 330). Al pensar en el enamoramiento es preciso quitar todo matiz de pasividad y de sentimentalismo para comprenderlo como un principio activo orientado a la alteridad como benevolencia y beneficencia, incluso con capacidad de sacrificio. Este enamoramiento toca a personas concretas, no a la humanidad en general o una clase o un colectivo social abstracto.

Para Lonergan (Lonergan, 1988, pp. 36-39) los sentimientos son fuentes de valor en el sentido de que son respuestas intencionales de toda la persona que surgen espontáneamente a partir de actividades cognitivas como percibir e imaginar (Conn, 1987, p. 263). Son respuestas intencionales, no reacciones. El sentimiento nos relaciona con el objeto. Por los sentimientos nuestra vida tiene densidad, nuestros conocimientos y decisiones tienen espesor. Nuestros sentimientos nos orientan dinámicamente en este mundo mediado por la significación. Cuando los sentimientos nos llevan a elegir valores, más allá de lo agradable, auto trascendemos.

Espontáneos como son, los sentimientos se desarrollan y educan. Pueden ser reforzados o debilitados, incluso inhibidos, ya sea que les prestemos atención y los aprobemos o no. Al estudiar la riqueza y la variedad de los objetos que los despiertan, al discernirlos, al cultivar el gusto por lo bueno, lo verdadero y lo bello, educamos nuestros sentimientos. Cuando los reforzamos deliberadamente pueden volverse tan profundos y densos que configuren nuestro horizonte y nuestro proyecto. La conversión afectiva, entonces, debe ser comprendida como pasión y compromiso (Conn, 1987) a partir de un acto creativo de interpretación de la propia existencia desde el amor. El enamorarnos de las personas y de los valores cualitativos de la mejor humanidad requiere una decisión deliberada que es el compromiso con la felicidad de quienes amamos. Es un acto voluntario encarnado, corporalizado. Esta conversión es la cima un proceso de autocorrección por el cual los sentimientos han ido naciendo desde la apreciación sostenida de experiencias, recuerdos, imaginaciones, símbolos. Tras la cima, habrá que continuar. Así se ha ido configurando una escala de valores evangélica y se ha ido transformando la profundidad de nuestra vida de sentimientos. La última expansión de esta conversión afectiva es el compromiso religioso que Lonergan define como el estar enamorado de manera irrestricta, un compromiso personal que abraza el universo en amor y en adoración por la Presencia de un Dios personal y amoroso.

Los símbolos revisten una importancia singular dentro de la reflexión del último Lonergan. Un símbolo es una imagen, una situación o una cosa percibida con una carga de afectos. Entre ellos cabe destacar el encuentro intersubjetivo, las obras artísticas y los símbolos religiosos. Los símbolos nos permiten revelar nuestros sentimientos. Expresan significaciones no conceptualizadas y por eso necesitan interpretación. La pregunta intencional y conscientemente formulada ante los símbolos buscando interpretar su significación no formulada es lo que Lonergan llama el operador simbólico. Avanzar en la respuesta va estableciendo los valores y remitiéndolos a la presencia que suscita nuestros sentimientos. Los símbolos hablan un lenguaje pre reflexivo y le hablan directamente al corazón humano, allí donde sentimientos, conocimiento y elección son como una sola cosa indiferenciada (Conn, 1987, p. 270). Operar simbólicamente conduce a una opción más consciente y responsable pero sin perder el peso que los sentimientos le dan a nuestras ideas y decisiones.

Parece claro, entonces, poder comprender el encuentro con los pobres (y su misma persona) y el compromiso en sus causas, por ejemplo, o con una obra de arte o un paisaje, como símbolos

que nos permiten identificar, por el camino de nuestros sentimientos, los valores por los que vivimos. Y en el proceso auto correctivo sobre esta experiencia, educar nuestro corazón para la conversión afectiva, para el enamoramiento de los pobres y el compromiso efectivo con ellos que es la opción preferencial por los pobres. Así lo hemos podido observar en los escritos de Fermín.

Juan Carlos Scannone (Scannone, 2009) ha señalado la relación entre la conversión afectiva lonerganiana y la estructura antropológica elaborada por Paul Ricoeur en *Finitud y culpabilidad*. Se trata, particularmente, de la noción de “imaginación de inocencia” que funciona como criterio semántico y pragmático para el discernimiento crítico y sobre la que ya hemos reflexionado.

Para Ricoeur, los sentimientos dramatizan el conflicto de la fragilidad humana, principalmente, la desproporción entre el principio del placer y el principio de la felicidad. Este conflicto se enraíza en nuestra condición corporal e histórica. Esa condición establece nuestra perspectiva particular y nuestro carácter propio, siempre en tensión con lo abierto de lo auténticamente humano. Los sentimientos a los que se refiere son los de la “zona intermedia de la vida afectiva, situada entre los afectos vitales y los sentimientos espirituales, es decir, toda la afectividad que hace de puente entre el vivir y el pensar” (Ricoeur, 1982, p. 123). En esa zona intermedia se constituye un yo diferenciado que se siente parte de una comunión intersubjetiva y de un mundo de ideas. Esto es vivido de modo dinámico y contradictorio, sobre todo en los momentos de decisión.

En el intento de conocer las exigencias originarias de la afectividad humana, más allá de las deformaciones y aberraciones que empíricamente conocemos, el filósofo señala la necesidad de una “imaginación de inocencia, la imaginación de un ‘reino’ en el que esas exigencias o demandas de tener, de poder y de valer, habrían de ser distintas de lo que son de hecho.” (Ricoeur, 1982, p. 128). Se trata de, “crear imaginativamente un reino de inocencia”, de imaginar “otros hechos, otro régimen, otro reino” (Ibíd.) y a través de ellos, percibir lo esencial de lo humano desde sus posibilidades imaginadas. Ricoeur cita distintos mitos y utopías que han concretizado cultural e históricamente esta imaginación de inocencia. Mitos paradisiacos o utopías futuristas que hablan de una relación inocente del obre y las posesiones, de lo propio y lo comunitario. Visiones sobre el Reino de Dios o la Ciudad Celestial, o el Imperio de los Espíritus o la Fraternidad de las Tribus que nos hablan de relaciones de poderío del hombre sin abuso. Obras literarias y artísticas que nos presentan el honor y la gloria de los hombres desde sus mejores posibilidades. Estas imaginaciones de inocencia funcionan tanto en el nivel de los

contenidos como en la de las disposiciones existenciales desde las cuales proyectarnos. Para Scannone operan de dos maneras: por un lado critican lo inhumano de las realizaciones históricas; por el otro proponen alternativas de mayor humanidad.

III.2.1. UNA EDUCACIÓN SENTIMENTAL PARA APRENDER A VIVIR SIMBÓLICAMENTE

“Vivir simbólicamente” (López Quintás, 1993, p. 37) es algo propio de lo humano aunque no sea del todo un destino fatal. Es, más bien, algo a aprender. Que seamos animales simbólicos es algo que nos resulta habitual pensar. Nuestro conocimiento está mediado por símbolos, nuestras acciones se conforman simbólicamente, nuestra existencia se constituye desde la auto comprensión y los compromisos que especificamos simbólicamente. Los símbolos son culturales e históricos, incluso los religiosos. Son aquellos que expresan nuestro espíritu y pretenden ponernos en relación con una realidad más allá de lo mundano que está presente y actuante en el mundo. Como ya lo hemos dicho, la infraestructura de nuestro auto trascender es experiencial. No una experiencia sin teoría, que sería una pura sensación muda. No una pura conciencia de lo sentido, sino una introspección que nos lleve al autoconocimiento y a la decisión.

No tenemos otros lenguajes para expresar quiénes somos que los que nos proporcionan las tradiciones. Nos apropiamos de esos lenguajes pero, muchas veces, lo hacemos torpemente, parcialmente, distorsionadamente. Esta es una inautenticidad individual. Pero puede suceder que en un período histórico o en una sociedad determinada continuemos utilizando palabras de la tradición que han sido vaciadas de significado. Y esto es ya una inautenticidad supra personal. Los símbolos son una ayuda de las propias tradiciones y de los individuos que adhieren a ellas para luchar contra la inautenticidad.

Vivir religiosamente no es simplemente vivir en presencia de los símbolos propios de una tradición religiosa. Es comprometerse con ellos y, a través de ellos, dar una respuesta personal total que transforme la persona y su mundo. Se trata de dejar que los símbolos nos trabajen interiormente para saltar el cerco de la impersonalidad del sentido común y enfrentar personalmente el problema del sentido de la existencia: la necesidad de decidir qué hacer con

nosotros mismos. Enamorarnos, eso direccionará todo. Hay, en el fondo de nuestro inconsciente una tendencia vital a vivir significados simbólicos y a satisfacer demandas simbólicas. Debemos confiar en ello. Para colaborar con esa tendencia vital, el proceso educativo debe trabajar sobre lo que Lonergan llama el operador simbólico. Los operadores son siempre preguntas. Los símbolos son significaciones no formuladas. Las significaciones simbólicas son imágenes cargadas de afecto que evocan al afecto o expresan el afecto. Así, los símbolos nos ayudan a descubrir y tomar conciencia de nuestros afectos. El desarrollo afectivo va transformando los símbolos. La madurez afectiva significa la integración armoniosa de lo diverso, la disposición a enfrentar todo tipo de situaciones.

Enamorarnos de Dios y dejarnos enamorar por él. Ese es el trabajo interior que los símbolos religiosos pueden mediar. Es una experiencia humana en sentido estricto: un elemento singular de nuestra historia. En el conjunto de las experiencias humanas que vivimos y elaboramos, la experiencia religiosa a veces irrumpe y se pone de relieve. En otras ocasiones vuelve a estar en el fondo del conjunto, desapercibida. Se desarrolla necesariamente en el tiempo y está en relación con nuestras capacidades cognitivas, éticas y sociales. Pero, sin lugar a duda, es el compromiso religioso del servicio a los demás y la oración el que acrecienta nuestra capacidad de experiencia religiosa. El amor religioso será total, irrestricto, realizado tanto en la adoración como en la reverencia por todo lo existente. Nos llevará a la alegría y la paz. Irradiará purificando y rectificando. Creará comunidad porque el compañerismo del amor para el servicio es imprescindible.

III.2.2. APRENDER A ATENDER: BASE DEL DESARROLLO DE LA SENSIBILIDAD CRISTIANA

Como lo dice Simone Weil, ahondando en ideas de Malebranche¹⁰⁵: “La clave de una concepción cristiana de los estudios radica en que la oración está hecha de atención¹⁰⁶.” (Weil,

¹⁰⁵ Sobre todo sus *Méditations chrétiennes et métaphysiques* y las *Conversations chrétiennes*. No podemos desarrollar esto aquí. La relación con el pensamiento lasallano resulta por demás interesante por la contemporaneidad de ambos y por las comunes raíces oratorianas.

¹⁰⁶ No se nos ha de olvidar la vecindad entre “*attention*” (atención) y “*attente*” (espera) en francés.

2009, p. 67). Para vivir simbólicamente, para poder hacer camino en la experiencia estética que conduce hacia el creer, necesitamos aprender a prestar atención. Es el inicio de la experiencia.

Prestar atención es un esfuerzo “pero un esfuerzo negativo” (Weil, 2009, p. 70): consiste en vaciar nuestra intencionalidad y dejar que el fenómeno se manifieste, mantenernos libres, disponibles, a la espera de su donación. Lo que hemos ya vivido, lo sabido, lo visto y oído, serán luego elementos maravillosos para la connotación y la comprensión, pero serían un obstáculo que limitaría la donación del fenómeno limitándolo en algo ya conocido. El error se alimenta del prejuicio y la prisa. Atender es esperar, demorarnos permitiendo que el fenómeno nos entregue lo que da de sí. Este encuentro nos llevará a la verdad. Y en ese encuentro sentiremos la alegría y el placer que alimentan nuestra inteligencia en el descubrimiento del significado y la adhesión de nuestra libertad al valor. Y así, “todo ejercicio escolar se asemeja a un sacramento” (Weil, 2009, p. 71).

En la escuela lasallana insistimos en la atención a la Presencia de Dios. Las viejas prácticas de la Guía de las escuelas la indicaban cada hora (CE 7,14). Y esta dilatación máxima de nuestra capacidad de atención requiere un ejercicio hondo de sensibilidad creyente: prestar atención “al menos como si se creyera” (Weil, 2009, p. 68). Aprender a atender a la Presencia de Dios a nuestro lado nos capacita para verlo actuando en la Historia. Nos hace capaces de distinguir en ella los Signos de los tiempos (GS 4) y a participar activamente en el Designio Salvador de Dios. Porque el tejido del amor está hecho con los hilos del prestar atención al otro. El H. Fermín Gainza, en uno de los raros escritos sistemáticos que ha dejado, desarrolla su comprensión del Método de Oración Mental explicado por el Sr. de La Salle (Gainza, 1980). La sustancia de este método radica en la atención: atención a la Presencia de Dios en la primera parte, atención a la persona de Jesucristo en sus misterios, sus virtudes o sus palabras en la segunda. Sin embargo, nuestro Hermano no explica el acto de prestar atención. Prefiere, en cambio, mostrar el dinamismo del método en su ritmo ternario: el ejercicio de las virtudes teologales con su base humana. Es todo el hombre cristiano el que se mueve en este prestar atención: cree, ama y espera esa Presencia, esa Palabra.

III.2.3. ALFABETIZACIÓN SIMBÓLICA EN LA CULTURA HERMENÉUTICA

En esta cultura que ha cortado sus vínculos con la tradición judeo cristiana que es su raíz, la simbología religiosa cuya importancia ya hemos explicado resulta muda para los niños y jóvenes de hoy. Muchas veces, incluso, porque las experiencias naturales que están a la base de las simbolizaciones les resultan también ajenas: luz y oscuridad, soledad y la muerte, el cielo o la tierra, el fuego o el agua, son realidades domesticadas o eliminadas. La infancia es un tiempo propicio y urgente para una alfabetización simbólica que no puede hacerse sino experiencialmente.

El Pueblo de Dios es rico en símbolos pero “hay que atreverse a encontrar los nuevos signos, los nuevos símbolos, una nueva carne para la transmisión de la Palabra, las formas diversas de la belleza que se valoran en diferentes ámbitos culturales, e incluso en aquellos modos no convencionales de belleza, que pueden ser poco atractivos para los evangelizadores, pero se han vuelto particularmente atractivos para otros” (EG 168). Todas las culturas pueden producir obras que sirvan de símbolos que hagan presente a Dios, para que su Palabra nos sacuda. De aquí que el Papa invite al Pueblo de Dios a “imaginar espacios de oración y de comunión con características novedosas, más atractivas y significativas para los habitantes urbanos” (EG 73)¹⁰⁷.

III.2.4. DISCERNIMIENTO DE SENTIMIENTOS PARA LA APREHENSIÓN DE LOS VALORES

Hemos hablado sobre los sentimientos como respuestas a valores. Pero en muchos niños y adolescentes el mundo interior, sobre todo sus emociones y sentimientos son un espacio desconocido. Aprender a prestar atención también tiene relación con la interioridad. Dejar tiempo a que las emociones y sentimientos se manifiesten, sentirlos hondamente y descubrir sus

¹⁰⁷ En esta línea, y en continuidad con los conflictos que analizamos en este trabajo, es interesante mirar lo acontecido hace unos años en la Parroquia Rosa Mística de La Plata. Allí, por iniciativa de quienes formaron parte de la comunidad antes de la dictadura, se erigió un banco de meditación en la vereda, en memoria de un grupo de jóvenes de esa comunidad que fueron desaparecidos en 1976. El banco tuvo que ser colocado con autorización del Municipio pese a la oposición del Arzobispo. (<http://laplatava.com/wp/?p=35673>)

movimientos en nosotros es una tarea fundamental. Junto a ella, desarrollar la capacidad de conocerlos y distinguirlos, de comprender sus dinanismos. Comprenderlos llevará a descubrir a qué valores responden y a conocer sus jerarquías para poder discernir qué sentimientos seguir y cuáles rechazar, cuáles preferir sobre otros, cuáles resistir.

III.2.5. UNA EVANGELIZACIÓN CON DIMENSIÓN ESTÉTICA

Necesitamos una pastoral del anuncio en general y una pastoral educativa en particular que se muevan en este sentido. Tanto en lo que se refiere a los contenidos cuanto en lo que tiene que ver con los métodos. Una pastoral educativa que tuviera en cuenta lo que venimos diciendo, en sus espacios de explicitación del evangelio (catequesis, grupo juvenil, retiros, celebraciones, voluntariados...) muestra, no demuestra; trabaja con intuiciones más que con conceptos; entusiasmo sin engaños. Tomará como puntos de partida las comunidades emocionales para ayudarlas a caminar hacia el creer. Comunidades emocionales son, según Zygmunt Bauman (Bauman, 2003), agrupaciones centradas sobre experiencias comunes altamente estetizadas y estetizantes que, más acá de elaboraciones racionales, aglutinan personas por las emociones comunes. Son muy comunes en nuestro tiempo y muchos jóvenes forman parte de ellas, incluso de más de una (un club de fútbol y los seguidores de una banda, por ejemplo). Evidentemente que no todas se prestan para el trabajo pastoral pero, en ocasiones, es posible generar espacios emocionales con intención pastoral. Lo que importa es ofrecer experiencias que puedan ser abiertas al encuentro con Jesucristo en un asentimiento real, como ya lo hemos explicado anteriormente.

Esta pastoral propone metáforas para pensar, no explica tanto. Propone búsquedas personales. Practica el demorarse, el silencio, la quietud. Enseña la intimidad, la experiencia. Y busca la conciencia autónoma de los sujetos. Estimula la escritura de sí y la emocionalidad. Educa para interpretar en el diálogo pluralista. No anima: empodera. Sobre todo, buscará pasar del fenómeno al fundamento por el camino de las preguntas sostenidas y habitadas en procesos altamente subjetivos, creadores de subjetividad.

Crea espacios de mística: competencia emocional, competencia simbólica, competencia existencial entendidas en su mutua implicación. La posibilidad de que las emociones que las artes suscitan en el oyente sean un camino abierto a una emoción que conduzca al creer depende en mucho de las experiencias religiosas que la persona ha tenido anteriormente y del proceso de iniciación que ha realizado. De ello tanto como de su educación estética. Dígase lo mismo de las experiencias estéticas en general que requieren, particularmente, una educación de la atención estética, una atención a eso que denominamos “lo gracioso” (Guardini, 1954, pp. 95-131). Una educación que reconcilie sensibilidad, inteligencia y compromiso ético.

Necesitamos cultivar una antropología abierta a una búsqueda irrestricta de la verdad y el sentido. Esa apertura es, ciertamente, estructural en el hombre, pero necesita de una actualización y una educación que posibilite, en última instancia, la receptividad de la gracia que nos abre a la experiencia de creer desde la emoción religiosa. Porque el afecto religioso no es algo que esté en la posibilidad de nuestra producción. Indisponible a la voluntad librada a sí misma, como cualquier experiencia, tiene siempre un componente pasivo, propio de toda aquella realidad trascendente que se revela. Experiencias previas positivamente significativas serán importantes. Una antropología que no cercene nuestra capacidad de pregunta es fundamental. Sí, pero, además, es necesaria la esperanza del encuentro de algo más pleno en nuestra vida, algo más que lo que el horizonte cotidiano ofrece. Algo más o, mejor, la Presencia de Alguien más.

El educador de la fe tomará cuenta del saber constituyente de la fe como un proceso religioso que implica unas dinámicas psicológicas que podemos comprender mejor desde la tradición constructivista (Fowler, 1987) hermenéutica (Streib, 1991) e histórico cultural¹⁰⁸. Igualmente, no ha de olvidarse el poder configurador de los contenidos del creer. La fe es siempre *con-textualizada*. Debemos pensar este constructivismo como dialógico.

¹⁰⁸ No conozco algún autor que haya hecho un desarrollo sistemático sobre el aporte de Vigotski a la educación de la fe, pero es una idea clave sobre la que entendemos, junto a otros educadores cristianos, es preciso investigar. Hay una zona de desarrollo próximo también en el camino de la fe y que es posible transitar mejor con la mediación de los adultos.

III.2.6. LA IMAGEN ESPIRITUAL, PARTE DE LA INICIACIÓN CRISTIANA

El arte visual expresa la realidad en imágenes. Las religiones expresan lo divino en símbolos. El arte religioso expresa los símbolos religiosos con imágenes artísticas, de un modo análogo al que la teología expresa la experiencia religiosa con conceptos filosóficos. Tanto el arte sacro como la teología, además de ayudar a entender, ocultan algo de la experiencia. Venerar es también una forma de entender. Debemos revalorar el conocimiento afectivo que nos permite ir más allá de la inteligencia. La fe es un acto inteligente que existe como afecto, como enseña Santo Tomás. Y el afecto no brota de las ideas puras sino del encuentro de las personas, del enfrentar hechos y acontecimientos con personas. Por eso la fe no sólo se enseña sino que, sobre todo, se testimonia. Y tanto al enseñar como al testimoniar, nos dirigimos tanto a la inteligencia como a un corazón recto, deseoso de encontrarse con Dios (CATIC 30).

La imagen espiritual como la hemos presentado presenta el contenido lleno de evocaciones de significados espirituales que forman parte de la experiencia espiritual de los autores. Las asociaciones que nos permite hacer nos llevan a la Biblia, a la teología, a la vida de los santos. Son imágenes que nos ponen en presencia de lo representado y nos invitan a tomar una postura personal ante ello. El arte media la gracia de un modo estético, significándola: representa el objeto deseado bajo la forma bella que nos abre a la maravilla de experimentar conscientemente la belleza y nos abre a la comunión. Es una auténtica experiencia sacramental que depende de los dos sujetos en diálogo y del sujeto ausente mediador que es el artista. La gracia no está en la obra de arte. Ella es simplemente una mediación para el encuentro con el Dios de la gracia al mover los afectos que nos vinculan con Él (Viladesau, 2000, p. 160).

Educar la atención y la percepción será un camino para descubrir en los espacios litúrgicos el programa iconográfico del lugar de la celebración cristiana (Pastro, 2008, pp. 73-111). Se trata del mapa que permite al cristiano hacer una lectura de su fe desde la disposición espacial y las imágenes (pintadas, esculpidas o plasmadas en vidrieras). El programa iconográfico (el planificado por artistas o el resultante del uso) nos orienta, nos educa, nos conduce hacia el Misterio de Dios Trino. De ahí la importancia de que –lo mismo que todo el conjunto de la escuela- esté pensado con criterios expresos. Un programa iconográfico explícitamente cristiano para un espacio de oración y celebración debe tener como centro a Jesucristo en su Misterio

Pascual y Trinitario. Todo lo demás ha de conducir hacia Él, debe llevar nuestra atención hacia ese centro, único: luces, líneas, imágenes. Es bueno que el espacio sagrado sea limpio, ascético, es decir, que no multiplique los focos de atención (SC 125). El espacio sagrado tiene relación con la comunidad que lo utiliza, pero no sólo de un modo práctico. Es expresión de su identidad espiritual: la expresa, la plasma y la moldea (Timothy Verdon (Curatore), 2011, p. 10).

III.3. LA IMAGEN ESPIRITUAL COMO PRÁCTICA DE LA TEOLOGÍA ESTÉTICA PARA LA VIDA COTIDIANA

III.3.1. CONSTRUYENDO UNOS PRIMEROS CRITERIOS SOBRE LA IMAGEN ESPIRITUAL

Pensar una criteriología que pueda ayudarnos ante la imagen espiritual, presupone hacernos cargo tanto de la doctrina tradicional sobre la iconografía católica como de la desconfianza creciente que las sociedades tienen en general frente a los lenguajes tradicionales de las religiones, lo mismo que ante la idolatría que significa la sacralización de banalidades. Aunque la formulación de estos criterios deben mucho al trabajo de Amador Vega, afirmamos que se encuentran en las obras del H. Fermín Gainza según las hemos ido analizando. Estos criterios resultan importantes tanto para la educación sentimental como para la política estética.

Primer criterio: el lugar del artista en la producción

“Donde hay sacrificio hay creación; y este, me parece, es el criterio más seguro de una criteriología que no quiera decidir sobre la obra de arte a partir de argumentos o sólo estrictamente estéticos o sólo religiosos.” (Vega, 2005, p. 39). Esta observación ha de entenderse como la capacidad de crear un espacio de auto negación por parte del artista, espacio que ofrecido a otros para la experiencia religiosa sitúa la obra artística en autonomía y produce un vacío que el observador podrá habitar. Lo que permite la Presencia en la obra es justamente la capacidad de manifestar el sacrificio del artista con voluntad predicativa creando un espacio para otros, en el que el autor no se afirma sino que se borra y permite el encuentro.

¿De dónde vino esta obra? ¿Quién la hizo? Son preguntas que pueden ayudarnos a comprender según Arthur Danto (Fernández Vega, 2013, p. 22) el contexto del mundo del arte más que la experiencia inmediata del artista: se inscribe en su vida, en la vida de la comunidad a la que pertenece, en un tiempo y un espacio amplio, en procesos históricos a los que también pertenecemos los observadores, de distintos modos.

Segundo criterio: el lugar del espectador/usuario del objeto artístico

¿Qué produce en la gente? Porque la experiencia del arte conmociona y transforma. La verdad que el arte comunica y el bien que posibilita, se nos comunican de un modo particular en esta obra de arte. Ella crea un vacío particular, un ámbito, en el que somos invitados a habitar y establecer una relación. Esa relación, en el caso del arte religioso, es la oración filial, devocional o cultural, y el compromiso de amor fraternal. La imagen espiritual ofrecerá el espacio para la liturgia y la oración. La obra misma es la que genera este espacio de acogida de los procesos rituales de culto que fundan procesos éticos de compromiso por la justicia.

Gadamer apunta tres elementos que pueden ser vistos como elementos propios de esta relación (Gadamer, 2012): juego, símbolo, fiesta. Como el juego y la fiesta, el arte tiene su tiempo propio, un tiempo que exige demorarse ante esta Presencia. El arte es símbolo porque posibilita la unidad de lo disperso, del pasado y del futuro, de unos y de otros, de sensibilidad y sentido, de Dios y el hombre. La obra de arte crea un espacio para la libertad humana e invita a la decisión, como el juego y la fiesta. Como las tres realidades, crea comunión. La obra de arte es un espacio de encuentro. El P. Rupnik se refiere a esta relación que crea el arte con la frase “*tu es, ergo sum*”. De esta manera, la consolidación de la obra queda referida a la posibilidad existencial de su alteridad. Pero esto también está referido a la relación que instaura. Y probablemente sea válida para esta relación la expresión de Nicolás de Cusa: si yo no soy, tú no eres (Cusa, 2009). Y en ambos casos, por la capacidad simbólico-sacramental de la obra de arte religiosa, los polos de la relación han de entenderse entre el creyente y Dios.

Tercer criterio: el lugar de la carne en la imagen espiritual

La obra de arte es, desde la fe cristiana, parte del proceso por el cual Dios asume la carne humana, proceso histórico que comienza con el éxodo que significa la Creación y culmina en la consumación escatológica del universo en Cristo. Ese proceso es cristiforme y, por lo mismo, la imagen espiritual, ha de serlo también. La imagen no puede ser desencarnada. El tratamiento del cuerpo humano y de toda la carnalidad creatural debe estar en la línea del misterio de la

salvación: *caro cardo salutis*. La imagen espiritual nos llevará a captar los modos en que el hombre y el mundo son redimidos en su carnalidad, los modos en que la carne resucita a una existencia salvada, los modos en que la vida es transfigurada.

Cuarto criterio: el lugar del vacío en la imagen espiritual

El vacío, la oquedad, el claroscuro, han sido tradicionalmente formas propias del arte religioso cristiano. Siendo el cristianismo una religión en la que la luz juega un papel clave, el vacío o la oscuridad no pueden dar lugar al sufrimiento, al temor empobrecedor o a la aniquilación de quien se acerca a la obra de arte. Siempre han de estar en situación de contraste y muchas veces han de abrir un espacio que permita descubrir la huella de una Ausencia. Aunque haya sido una tendencia bastante extendida en la ornamentación católica, el lleno, la sobrecarga, la multiplicación de objetos, no parecen auténticas formas para la situación contemporánea.

Quinto criterio: El estilo de la imagen espiritual

La obra de arte religiosa contemporánea vive en la tensión de la tradición que le ofrece un repertorio iconográfico y la innovación a la que se ve llevada por la incomprensión que mucho de ese lenguaje sufre hoy. En todo caso, la innovación mirará siempre la objetividad del relato bíblico y del Credo y buscará expresarlo nuevamente con belleza. Una belleza que no atrapa sobre sí sino que revela una Presencia o señala la Huella de una Ausencia. En este sentido reviste gran importancia lo que podríamos llamar el “método Cerezo”. Maximino Cerezo, el gran artista de la liberación, toma un tiempo largo de convivencia con las personas de las comunidades cuyos templos va a intervenir. En esa convivencia le interesa, además de observar rostros y cuerpos, comprender sus símbolos, descubrir sus rituales, entender sus luchas. En base a estos elementos construye el lenguaje iconográfico con el que elaborará sus murales. Terminado este tiempo de gran inserción comunitaria, se encierra literalmente en el templo y se dedica al trabajo y la oración. No saldrá hasta haber terminado (Fernández, 2010).

Sexto criterio: el contenido de la imagen espiritual

Como hemos dicho, el lenguaje de la imagen espiritual mirará el contenido objetivo del Credo. Porque **ése** es su contenido principal. Pero no debería ser una mera ilustración de pasajes bíblicos, de episodios históricos de la Iglesia o de artículos dogmáticos. Lo propio de la obra artística es presentar este contenido de un modo en que ninguna otra forma pudiera hacerlo. Y, al manifestarse, abrir un espacio para la comunión en el que será posible interpretar el contenido desde un demorarse libremente ante la Presencia. Como pregunta Steiner haciéndose eco de

Rilke: “¿Qué siente, qué piensa de las posibilidades de vida, de las formas alternativas de ser que están implícitas en su experiencia de mí en nuestro encuentro?” (Steiner, 1991, p. 176). El arte auténtico será siempre una oportunidad para cambiar de vida.

III.3.2. UNA POLÍTICA ESTÉTICA

Precisamos considerar, entre aquellas cosas que intencionalmente debe planificar, el programa estético que las instituciones educativas y pastorales ofrecen. Programa estético en el espacio y en el tiempo. Colores, decoraciones, uniformes, gestos, imágenes, cartelería, estatuas... no son cosas que van de suyo o meramente heredadas de generaciones anteriores. Forman parte de la institución educativa y pastoral como “máquina estetizante” (Pineau, 2014, p. 22). Muchas escuelas cristianas, diocesanas, parroquiales o congregacionales, por ejemplo, funcionan en edificios de fines del siglo XIX o principios del XX, ligados al “buen gusto” de las clases dominantes de la modernidad naciente argentina como parte de una gran operación estética homogeneizante (de escala mundial en la globalización inicial) que incluía también los establecimientos escolares de gestión pública.

Nuestros edificios proveen, desde su materialidad más básica hasta los últimos detalles, un conjunto de experiencias sensibles a quienes los habitamos. Así se producen sensibilidades que provocan emociones que integran nuestro modo de ir conociendo, valorando y decidiendo. Un molde de subjetividades va provocando sentimientos de afinidad y rechazo. Una serie de códigos están inscritos en los muros, de modo implícito, latente, contingente, pero eficaz. Los vamos interpretando con el paso del tiempo y su redundancia cotidiana actúa sobre nosotros. Estos proyectos estéticos son claramente éticos y políticos: nacieron de decisiones y, para sostenerlos o cambiarlos necesitan más decisión y la reclaman. Esta estética está relacionada con la cultura dominante o alternativa de una sociedad y es una matriz epocal de significación. Funciona en distintas velocidades: hay elementos que perduran en el tiempo por ser estructurales y son difíciles de modificar; otros, en cambio, deberían tener mucho mayor dinamismo y ser altamente contemporáneos. La relación entre unos y otros puede resemantizar los más viejos o establecer relaciones conflictivas. Lo que importa es que la educación sentimental que se produce

tenga una intencionalidad clara y definida. Esto, incluso, con la conciencia de que las posibilidades de planificar nunca pueden abarcarlo todo.

ANEXO

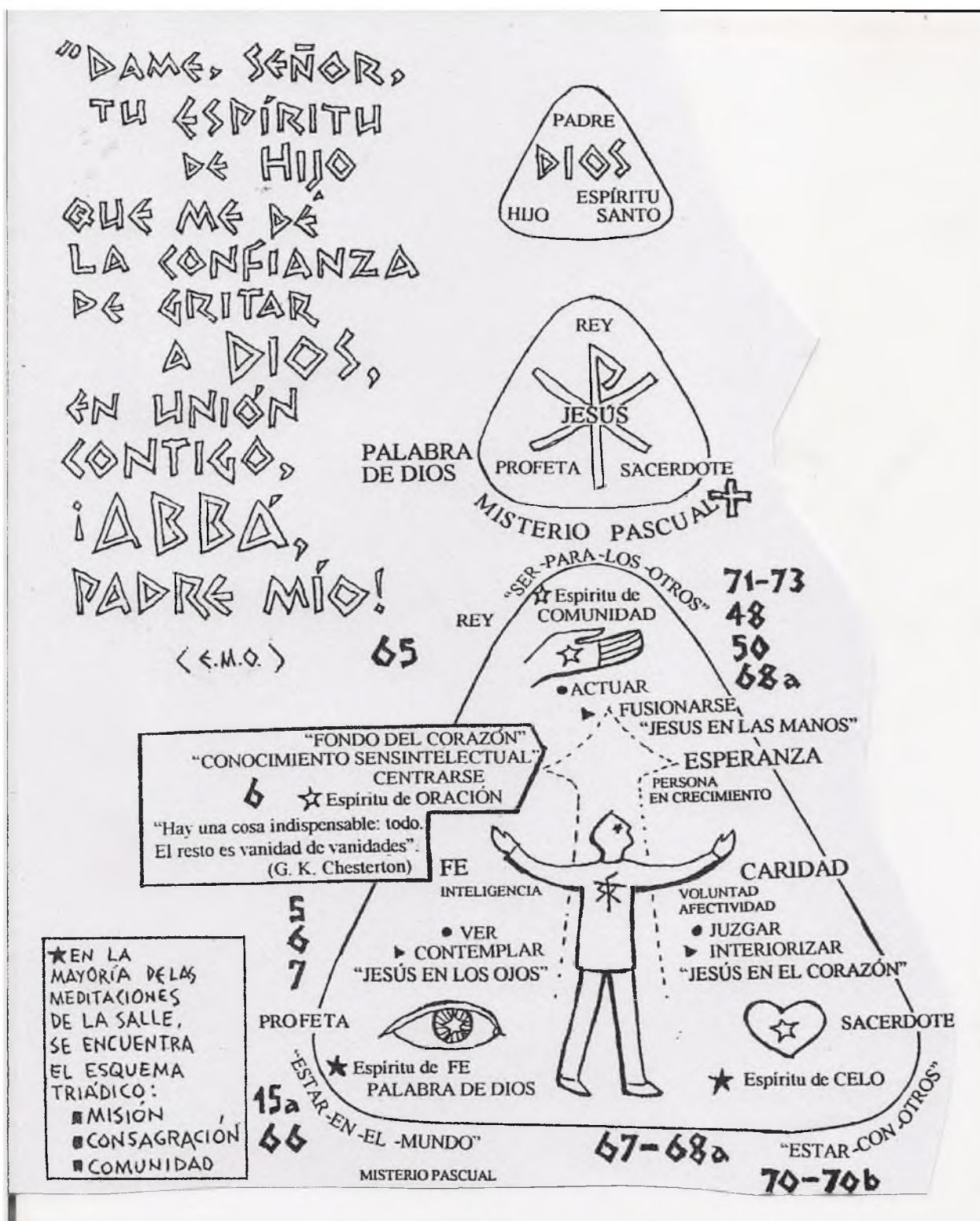


Ilustración 5 La oración en el Hermano de La Salle. Apunte para un retiro. (Los números corresponden a la Regla de 1987)



Ilustración 6 La consagración religiosa del Hermano. Apuntes para un retiro



Ilustración 7 El método de oración lasallano. Apunte para un retiro

TRABAJOS CITADOS

- Algranti, Joaquín (Dir.), 2013. *La industria del creer. Sociología de las mercancías religiosas*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Amoroso, L., 1988. La *Lichtung* de Heidegger como *lucus a (non) lucendo*. En: *El pensamiento débil*. Madrid: Cátedra.
- Avenatti de Palumbo, C., 2002. *La literatura en la estética de Hans Urs von Balthasar. Figura, drama y verdad*. Salamanca: Secretariado Trinitario.
- Bachelard, G., 2000. *La poética del espacio*. Primera argentina ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Balthasar, H. U. v., 1959. *Origène. Esprit et feu*. Tomo 1: *L'âme*. Tomo 2: *Le Christ, Parole de Dieu*. Paris: Les Éditions du Cerf.
- Balthasar, H. U. v., 1964. Ver, oír y leer en el ámbito de la Iglesia. En: *Ensayos teológicos II. Sponsa Verbi*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- Balthasar, H. U. v., 1985. *Gloria. Una estética teológica. 1. La percepción de la forma*. Madrid: Ediciones Encuentro.
- Balthasar, H. U. v., 1986. *Gloria. Una estética teológica. 3. Estilos laicales. Dante, Juan de la Cruz, Pascal, Hamann, Solov'ev, Hopkins, Péguy*. Madrid: Encuentro.
- Barthes, R., 2003. *El grado cero de la escritura. Seguido de Nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bauman, Z., 2003. *Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bauman, Z., 2006. *Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BenedictoXVI, 2009. *Discurso en el encuentro con los artistas en la Capilla Sixtina*. Roma: s.n.
- BenedictoXVI, 2011. *Discurso en la inauguración de la exposición "El esplendor de la verdad, la belleza de la caridad"*. Roma: s.n.
- Benjamin, W., 2011. *La obra de arte en la era de su reproducción técnica*. Buenos Aires: Cuenca de Plata.
- Berman, M., 1988. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Tercera ed. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

- Berman, M., 1989. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Bloy, L., 1897. *La femme pauvre. Épisode contemporain*. Paris: Edición electrónica. <http://fr.groups.yahoo.com/group/ebooksgratuits>.
- Bourdieu, P., 2010. *El sentido social del gusto: elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Canévet, M., 1990. Sens spirituel. En: *Dictionnaire de Spiritualité. Tome 14*. Paris: Beauchesne.
- Casper, B., 2011. *El acontecimiento de orar. Líneas fundamentales de una hermenéutica del evento religioso*. Primera ed. Córdoba: Alción Editora.
- Casullo, Nicolás; Forster, Ricardo; Kauffman, Alejandro , 1996. *Itinerarios de la modernidad. Corrientes del pensamiento y tradiciones intelectuales desde la ilustración hasta la posmodernidad*. Buenos Aires: Oficina de publicaciones del CBC. UBA.
- Conn, W. E., 1984. Passionate Commitment: The Dynamics of Affective Conversion. *Cross Currents*, Issue 34, pp. 329-336.
- Conn, W. E., 1987. Affective Conversion: the transformation of Desire. En: *Religion and Culture. Essays in Honor of Bernard Lonergan*. Albany: State University of New York.
- Corzo, J. L., 1993. Una síntesis teológica para la educación. En: *Escuchar al mundo, oír a Dios*. Madrid: PPC.
- Cusa, N. d., 2009. *La visión de Dios*. Sexta ed. Barañáin: EUNSA.
- De Certeau, M., 2006. *La debilidad de creer*. Buenos Aires: Katz.
- Didi-Huberman, G., 2013. *Exvoto: imagen, órgano, tiempo*. Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones.
- Eco, U., 2005. La orgía de la tolerancia. *La Nación*, 27 febrero, p. 1 y 3 (Sección 6).
- Evdokímov, P. N., 1990. *Teologia della bellezza. L'arte dell'icona*. Quinta ed. Cinisello Balsamo: Edizione Paoline.
- Fernández Vega, J., 2013. *Formas dominantes. Diálogos sobre estética y política con Arthur Danto, Hans Belting, Thierry de Duve, Gianni Vattimo y Slavoj Zizek*. Primera ed. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.
- Fernández, M. L., 2010. *A hilética fenomenológica na obra mural latino-americana: uma mística de comunhão*. Belo Horizonte, SOTER, pp. 1345-1356.

Figueora Turienzo, P. M., 2012. El desarrollo de la noción de autoapropiación en el pensamiento de Bernard Lonergan. Una respuesta a la nueva regulación que demanda la cultura moderna. *Stromata*, Issue 68, pp. 147-179.

Figueroa Turienzo, P. M., 2011. Hacia una fundamentación del hacernos a nosotros mismos en la reflexión ética de Bernard Lonergan. *Stromata*, Issue 67, pp. 245-284.

Figueroa Turienzo, P. M., 2012. El desarrollo de la noción de autoapropiación en el pensamiento de B. Lonergan. Una respuesta a la nueva regulación que demanda la cultura moderna. *Stromata*, Volumen 68, pp. 147-179.

Figueroa Turienzo, P. M., 2013. Intencionalidad afectiva y conciencia trina en la ética de Lonergan. *Stromata*, Issue 69, pp. 189-214.

Fowler, J., 1987. *Faith Development and Pastoral Care*. Philadelphia: Fortress Press.

Fowler, J., 1995. *Stages of Faith. The Psychology of Human Development and the Quest for Meaning*. San Francisco: Harper.

Francisco, 2016. *Discurso a los participantes del jubileo del espectáculo ambulante*. Roma: s.n.

Gadamer, H.-G., 1997. *Verdad y método I*. Salamanca: Sígueme.

Gadamer, H.-G., 2012. *La actualidad de lo bello*. Buenos Aires: Paidós/I.C.E.-U.A.B..

Gadamer, H. G., 2012. *La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta*. Buenos Aires: Paidós.

Gainza, F., 1953. El niño que quería las palabras con cosa. *El Cooperador. Órgano de la obra de san Juan Bautista de La Salle*, XVI(61), pp. 88-90.

Gainza, F., 1980. Una aproximación al método lasallano de oración mental. En: *La Oración en la vida del Hermano hoy. Simposio del Tricentenario: Hermanos de las Escuelas Cristianas*. Roma: Frères des Écoles Chrésiennes.

Gainza, F., 1982. *Casi puro rezo*. Buenos Aires: Editorial Stella.

Gainza, F., 1982. Tres notas de un viaje al Paraguay. *Informativo Familiar*, Issue 197, pp. 315-317.

Gainza, F., 1998. Columbario. *Informativo Familiar*, Enero, XLIV(339), pp. 15-16.

Gainza, F., 2004. *¡Alégrate María! Los 20 Misterios del Rosario con cláusulas bíblicas*. Buenos Aires: San Pablo.

Galli, C., 2010. *Jesucristo: camino a la dignidad y a la comunión*. Buenos Aires: Agape.

García Canclini, N., 2010. *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz Editores.

Govekar, N., 2013. *Il rosso della piazza d'oro. Intervista a Marko Ivan Rupnik su arte, fede ed evangelizzazione*. Primera ed. Roma: Lipa Edizioni.

Guardini, R., 1954. *Les sens et la connaissance de Dieu. Deux essais sur la certitude chrétienne..* Paris: Les Éditions du Cerf.

Guardini, R., 1954. *Les sens et la connaissance de Dieu. Deux essais sur la certitude chrétienne..* Primera ed. Paris: Les Éditions du Cerf.

Guardini, R., 1954. *Libertad, gracia y destino*. San Sebastián: Dinor.

Guardini, R., 1960. *La esencia de la obra de arte*. Madrid: Guadarrama.

Guardini, R., 1996. *El contraste. Ensayo de una filosofía de lo viviente-concreto*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

Gumbrecht, H. U., 2005. *Producción de presencia. Lo que el significado no puede transmitir*. Primera ed. México: Universidad Iberoamericana.

Gumbrecht, H. U., 2005. *Producción de presencia: lo que el significado no puede transmitir*. México: Universidad Iberoamericana.

Heidegger, M., 1958. *Arte y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.

Heidegger, M., 1970. El arte y el espacio. *Eco*, Volumen 122, pp. 113-120.

Heidegger, M., 1980. *El ser y el tiempo*. Primera argentina ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Heidegger, M., 1988. La Voz del Camino. *La Voz del Interior - Suplemento literario*, 3 septiembre.p. 1.

Heidegger, M., 1989. *Serenidad*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

Heidegger, M., 1994. *Conferencias y artículos*. Barcelona: Serbal.

Heidegger, M., 2012. *El arte y el espacio*. Digital Primera ed. Barcelona: Editorial Herder.

Hildebrand, D. v., 1997. *La afectividad cristiana o El corazón. Un análisis de la afectividad humana y divina*. Madrid: Ediciones Palabra.

Jameson, F., 1996. *Teoría de la posmodernidad..* Primera ed. Madrid: Editorial Trotta.

Jourjon, P., 1969. *Pour un renouveau spirituel. Commentaire des Règles et Constitutions des Frères des Écoles Chrétiennes étabiles au 39° Chapitre général 1966-1967*. Ramegnies-Chin: Frères des Écoles Chrétiennes Saint Luc.

- JuanPabloII, 1999. *Carta a los Artistas*. Buenos Aires: San Pablo.
- Kristeva, J., 2008. *The Forces of Monotheism confronting the Need to Believe*. Jerusalem, s.n.
- La Salle, S. J.-B. d., 1993. *Oeuvres Complètes*. Roma: Frères des Écoles Chrétiennes.
- Levinas, E., 1984. *La prière sans demande.*, Paris: JSTOR Les Études Philosophiques. N° 2.
- Lonergan, B., 1988. *Método en teología*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Lonergan, B., 1998. *Filosofía de la educación*. México: Universidad Iberoamericana.
- López Quintás, A., 1971. *Metodología de lo suprasensible II. El triángulo hermenéutico. Introducción a una filosofía de los ámbitos*. Madrid: Editora Nacional.
- López Quintás, A., 1991. *Para comprender la experiencia estética y su poder formativo*. Primera ed. Estella: Editorial Verbo Divino.
- López Quintás, A., 1993. *La formación por el arte y la literatura*. Madrid: Rialp.
- Marion, J. L., 2006. *El cruce de lo visible*. Castellón: Ellago Ediciones.
- Marion, J. L., 2015. *Ce que nous voyons et ce qui apparaît*. Paris: INA.
- Mark D. Morelli and Elizabeth A. Morelli (Editors), 1997. *The Lonergan Reader*. Toronto Buffalo London: Univeristy of Toronto Press.
- Metz, J. B., 1979. *La fe, en la historia y la sociedad. Esbozo de una teología política fundamental para nuestro tiempo*. Madrid: Ediciones Cristiandad.
- Michel de Certeau y Jean-Marie Domenach, 1974. *Le christianisme éclaté*. Paris: Le Deuil.
- Nancy, J.-L., 2010. *En el cielo y sobre la tierra. Conferencia sobre "Dios" a los niños.* Buenos Aires: Ediciones La Cebra.
- Newman, J. H., 1979. *An Essay in Aid of a Grammar of Assent*. Notre Dame - London: Univeristy of Notre Dame Press.
- Ortega y Gasset, J., 1996. Sobre el punto de vista en las artes. En: *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Revista de Occidente - Alianza.
- Ortega, F., 1991. *Mozart, tinieblas y luz*. Buenos Aires: San Pablo.
- Otto, R., 1996. *Lo Santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios.* Madrid: Alianza Editorial.
- PabloVI, 1964. Fe y oración, en su expresión artística. *L'Osservatore Romano*, 26 mayo, pp. 1-2.

- PabloVI, 1973. Nuevo museo en el Vaticano destinado al arte moderno. *L'Osservatore Romano*, 1 julio, pp. 6-8.
- PabloVI, 1975. *Discorso ai Congressi Mariologico e Mariano*. Roma: s.n.
- Pastro, C., 2008. *O Deus da Beleza. A Educacao através da beleza*. Sao Paulo: Paulinas.
- Pieper, J., 1990. *¿Qué significa "sagrado"? Un intento de clarificación*. Madrid: Ediciones Rialp.
- Pineau, P., ed., 2014. *Escolarizar lo sensible. Estudios sobre estética escolar (1870-1945)*. Buenos Aires: Teseo.
- Piqué Collado, J., 2006. *Teología y música. Una contribución dialéctico trascendental sobre la sacramentalidad de la percepción estética del Misterio (Agustín, Balthasar, Sequeri; Victoria, Schömborg, Messiaen)*. Roma: Editrice Pontificia Università Gregoriana.
- Ravasi, G., 2010. *Dalla ferita si scorge l'Assoluto*. [En línea] Available at: http://www.vatican.va/news_services/or/or_quo/cultura/2010/127q04a1.html [Último acceso: 15 abril 2017].
- Ravasi, G., 2011. *Il visibile e l'invisibile*. [En línea] Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=pnO373JQMY4> [Último acceso: 14 junio 2014].
- Ravasi, G., 2011. Spazio sacro e spazio civile. Porte aperte tra il tempio e la piazza. *L'Osservatore Romano*, 18 enero.
- Rayez, A., 1955. *La spiritualité d'abandon chez Saint Jean Baptiste de La Salle*. s.l.:s.n.
- Ricoeur, P., 1980. *La metáfora viva*. Primera ed. Madrid: Ediciones Europa.
- Ricoeur, P., 1982. *Finitud y culpabilidad*. Primera ed. Madrid: Taurus Ediciones.
- Riverin, L., 2009. *Structure de l'acte de foi chez Hans Urs von Balthasar et Karl Rahner. Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures de l'Université Laval dans le cadre du programme de Maîtrise en théologie pour l'obtention du grade de Maître es arts (M.A.)*. Québec: Univeristé Laval. Faculté de Théologie et de Sciences Religieuses..
- Rodríguez Mancini, Santiago - Arellano, María Virginia, 2016. *Dimensión cristiana de la enseñanza de la música en la escuela*. Buenos Aires: Sendero - Instituto La Salle Florida.
- Rodríguez Mancini, S., 2008. La vibración de cada cosa y su misterio. Aportes metodológicos para el diálogo entre literatura y teología desde una interpretación de la Obra de Juan L. Ortiz desde la fe cristiana.. *Revista de Ciencias Religiosas*, Volumen XVI, pp. 87-104.

Rodríguez Mancini, S., 2009. El otro lado de esa flor. Aportes para una interpretación de la obra de Juan L. Ortiz desde la fe cristiana. A treinta años de su muerte.. *Anatélei. Se levanta*, Junio, Issue 21, pp. 47-65.

Rodríguez Mancini, S., 2015. *Pastoral educativa. Dios es la vida de la escuela*. Buenos Aires: Sendero.

Rodríguez Mancini, S., 2016. La Salle-árbol. *Asociados.Revista de formación del Distrito de Argentina-Paraguay*, Octubre, 3(11), pp. 38-39.

Rodríguez Mancini, S. P., 2007. Juro que la vida es linda. Juro que somos dioses. Apuntes sobre la educación religiosa a partir de las 'Crónicas' de Clarice Lispector a los 30 años de su fallecimiento. *Anatélei. Se levanta*, Diciembre, Issue 18, pp. 131-148.

Rodríguez Mancini, S. P., 2010. Dimensión religiosa de la expresión artística. Tensión entre estilo y contenido. *Nueva Tierra*, Julio, 22(71), pp. 24-25.

Rodríguez Mancini, S. P., 2010. Tensión entre estilo y contenido. Dimensión religiosa de la expresión estética. *Nueva Tierra*, 22(71), pp. 24-25.

Rodríguez Mancini, S. P., 2012. Cine y experiencia religiosa. *Vida Pastoral*, julio, Issue 308, pp. 18-26.

Rodríguez Mancini, S. P., 2012. Un mapa para la relación entre cine y el despertar de la experiencia religiosa. *Vida Pastoral*, LIII(311), pp. 14-18.

Rupnik, M., 2007. *Il percorso di teologia e spiritualità della Capella 'Redemptoris Mater'*. Città del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana.

Scannone, J. C., 2009. Afectividad y método. La conversión afectiva en la teoría del método de Bernard Lonergan. *Stromata*, Issue 65, pp. 173-186.

Seel, M., 2010. *Estética del aparecer*. Buenos Aires: Katz ediciones.

Semàn, P., 2002. *Literatura e religiao na sociedade contemporânea*. [En línea] Available at: http://www.equiponaya.com.ar/congreso2002/ponencias/pablo_seman.htm [Último acceso: 26 abril 2017].

Sequeri, P., 1993. *Estetica e teologia. L'indicibile emozione del Sacro: R. Otto, A. Schömborg, M. Heidegger..* Milano: Facoltà di Teologia dell'Italia Settentrionale - Glossa.

Sequeri, P., 1998. La spiritualità nel posmoderno. *Il Regno - Attualità*, Issue 11, pp. 637-643.

Sequeri, P., 2005. *L'estro di Dio. Saggi di Estetica*. Milano: Glossa.

Sequeri, P., 2008. *Il Dio affidabile. Saggio di teologia fondamentale*. Brescia: Queriniana.

Sequeri, P., 2009. Il Corpo del Logos. Pensiero estetico e teologia cristiana. En: *Il Corpo del Logos. Prospettive teologiche del estetico*. Milano: Glossa.

Sequeri, P., 2009. Una svolta affettiva per la metafisica?. En: *Nominare Dio invano? Orizzonti per la teologia filosofica*. Primera ed. Milano: Edizioni Glossa.

Serrano, V., 2015. La gente aspira cada vez a más belleza, a más emoción. Entrevista a Gilles Lipovetski. *ADN*, 9 junio.pp. 8-9.

Solesmensibus, M. a., 1930. *Liber usualis Missae et Officii pro dominicis et festis I. vel II. classis cum cantu gregoriano ex editione vaticana adamussim excerpto et rhythmicis signis in subsdium cantorum*. Paris - Tournai - Roma: Typis Societatis S. Joannis Evang. - Desclée & Socii - S. Sedis Apostolicae et S. Rituum Congregationis Typographi.

Sontag, S., 1996. *Contra la interpretación*. Primera ed. Buenos Aires: Alfaguara.

Steiner, G., 1991. *Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?*. Primera ed. Buenos Aires: Ensayos/Destino.

Steiner, G., 1997. *Pasión intacta. Ensayos 1978-1995*. Primera ed. Santafé de Bogotá: Editorial Norma.

Streib, H., 1991. *Hermeneutics and Metaphor, Symbol and Narrative in Faith Development Theory*. Frankfurt am Mein - Bern - New York - Paris: Peter Lang.

Tatarkiewicz, W., 2005. *History of Aesthetics. Volume III Modern Aesthetics*. New York: Continuum.

Tillich, P., 1956. Existentialist Aspects in Modern Art. En: *Christianity and the Existentialists*. New York: Scribners Sons.

Tillich, P., 1959. A Prefatory Note. En: *New images of man*. New York: The MOMA New York.

Tillich, P., 1959. *Art and the Ultimate Reality*. [En línea] Available at: www.moma.org [Último acceso: 15 marzo 2017].

Tillich, P., 1974. *Teología de la cultura y otros ensayos*. Buenos Aires: Amorrortu.

Timothy Verdon (Curatore), 2011. *Belleza e Vita. La spiritualità nell'arte contemporanea*. Cinisello Balsamo: San Paolo.

Vega, A., 2000. La tumba vacía: en torno a una hermenéutica de la experiencia religiosa. *Ars brevis*, pp. 319-340.

- Vega, A., 2005. *Arte y santidad. Cuatro lecciones de estética apofática*. Primera ed. Pamplona: Cátedra Jorge Oteiza. Universidad Pública de Navarra.
- Vega, A., 2009. Estética apofática y hermenéutica del misterio: elementos para una crítica de la visibilidad. *Diánoia*, Mayo, LIV(62), pp. 3-25.
- Verdon, T., 2007. *Attraverso il velo. Come leggere un'immagine sacra*. Milano: Ancora.
- Viladesau, R., 2000. *Theology and the Arts. Encountering God through Music, Art and Rethoric..* New York - Mahwah (NJ): Paulist Press.
- Weil, S., 2009. *A la espera de Dios*. Madrid: Editorial Trotta.
- Zevallos, N., 1987. *Comentario al Cántico del Hermano Sol*. Lima: CEP.
- Zonana, V. G., 2005-2006. La poesía religiosa de Edelweis Serra. *Piedra y Canto. Cuadernos del CELIM*, Issue 11-12, pp. 187-206.

TABLA DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1 En la Revista El Cooperador, 1951	72
Ilustración 2 En el libro de oraciones Hacia Cristo, 1959	72
Ilustración 3 Mural del presbiterio de la capilla de la Escuela San Isidro Labrador en Pozo Colorado, Paraguay	82
Ilustración 4 Anunciación. Tabla del P. Marelo Molinero	88
Ilustración 5 La oración en el Hermano de La Salle. Apunte para un retiro. (Los números corresponden a la Regla de 1987)	195
Ilustración 6 La consagración religiosa del Hermano. Apuntes para un retiro.....	196
Ilustración 7 El método de oración lasallano. Apunte para un retiro.....	197